

Н. Б. КИРИЛЛОВА



АУДИОВИЗУАЛЬНОЕ ТВОРЧЕСТВО



Министерство науки и высшего образования Российской Федерации

Уральский федеральный университет
имени первого Президента России Б.Н. Ельцина

Уральский гуманитарный институт
ООО «Институт образовательных стратегий»

Н. Б. Кириллова

АУДИОВИЗУАЛЬНОЕ ТВОРЧЕСТВО

Учебное пособие

Рекомендовано в качестве учебного пособия для студентов, обучающихся
в магистратуре по направлению подготовки 51.04.03 – «Социально-культурная
деятельность», профиль – «Ивент-менеджмент и продюсирование
в аудиовизуальной сфере»

Екатеринбург
2021

УДК 7(075.8)
ББК Щ10я7+Щ37я7
К43

Рекомендовано Ученым советом федерального государственного
бюджетного образовательного учреждения высшего образования
«Уральский государственный педагогический университет»
в качестве *учебного* издания (Решение № 11 от 21.04.2021)

Рецензенты:

И. Я. Мурзина, доктор культурологии, профессор, директор Института образовательных стратегий (г. Екатеринбург)

М. А. Мясникова, доктор филологических наук, профессор кафедры периодической печати и сетевых изданий Уральского федерального университета им. первого Президента России Б.Н. Ельцина

Научный редактор Н.А. Симбирцева

Кириллова, Н. Б.

К43 Аудиовизуальное творчество : учебное пособие / Н. Б. Кириллова ;
Институт образовательных стратегий ; Уральский государственный
педагогический университет. – Екатеринбург : [б. и.], 2021. – 1 CD-ROM. –
Текст : электронный.

ISBN 978-5-7186-1783-2

В учебном пособии анализируется специфика аудиовизуального творчества и аудиовизуальных искусств, основанных на синтезе техники и художественного мастерства (кино, телевидение, видео-арт, анимация, компьютерная графика, художественная фотография и др.), рассматриваются виды и жанры экранных искусств и их трансформация. Здесь даны особенности разных форм аудиовизуального (экранного) творчества: основы сценарного мастерства и режиссуры в процессе создания кино-, теле- и видеофильмов, основы искусства фотографии, видео- и интернет-рекламы, мультимедийные формы творчества и др.

Учебное пособие адресовано студентам магистратуры, обучающимся по направлению 51.04.03 «Социально-культурная деятельность», профиль – «Ивент-менеджмент и продюсирование в аудиовизуальной сфере», а также студентам бакалавриата – культурологам, искусствоведам, менеджерам социально-культурной деятельности, интересующимся аудиовизуальными формами творчества.

УДК 7(075.8)
ББК Щ10я7+Щ37я7

© Кириллова Н. Б., 2021
© Благотворительный фонд Владимира Потанина, 2021
© ООО «Институт образовательных стратегий», 2021
© ФГБОУ ВО «УрГПУ», 2021

ISBN 978-5-7186-1783-2

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение	5
Раздел 1. Аудиовизуальное творчество как основа экранной культуры	8
1.1. Синтетическая природа аудиовизуального творчества	8
1.2. Социальные функции аудиовизуальных искусств	9
1.3. Технический прогресс и его влияние на аудиовизуальное творчество	14
1.3.1. Фотография	15
1.3.2. Кино	19
1.3.3. Телевидение	30
1.3.4. Мультимедийные формы творчества	32
Раздел 2. Виды и жанры аудиовизуальных искусств	39
2.1. Кинодокументалистика и ее жанры	39
2.2. Жанровая структура игрового фильма	40
2.3. Жанры анимации (мультипликации)	43
2.4. Научно-популярный (учебный) фильм и его жанры	44
2.5. Телефильм и телесериал	45
2.6. Художественная фотография и ее жанры	47
2.7. Жанры аудиовизуальной рекламы. Особенности видеоклипа	52
Раздел 3. Процесс создания кино-, теле-, видеофильма	53
3.1. Сценарий как литературная основа произведения аудиовизуального искусства	53
3.2. Роль режиссера-постановщика. Режиссерский сценарий	55
3.3. Изобразительное решение фильма. Функции оператора и художника	58
3.4. Актер в кадре и за кадром	59
3.5. Монтаж	60
3.6. Музыкально-звуковое решение фильма	60
Раздел 4. Основы фототворчества	62
4.1. Особенности фотопортрета	62

4.2. Художественное решение в пейзажной фотографии	65
4.3. Предметная фотография и натюрморт.....	67
4.4. Анимационная фотография.....	70
4.5. Рекламное фототворчество	73
Раздел 5. Креативные аспекты аудиовизуального творчества	79
5.1. Креативность как основа аудиовизуального творчества.....	79
5.2. Роль видения и мышления в процессе аудиовизуального творчества	83
5.3. Компьютерные и аудиовизуальные технологии в социально-культурной деятельности	86
Заключение.....	93
Контрольные вопросы.....	95
Список литературы.....	97
Список сокращений.....	100
Словарь терминов и понятий.....	101

ВВЕДЕНИЕ

В процессе профессиональной подготовки магистра социально-культурной деятельности по профилю «Ивент-менеджмент и продюсирование в аудиовизуальной сфере» особая роль отводится таким дисциплинам как «Аудиовизуальное творчество» и «Аудиовизуальные искусства».

Аудиовизуальные (от лат. *audir* – слышать + *visualis* – зрительные) искусства, основанные на одновременном восприятии слухом и зрением, представляют собой разные формы экранной культуры как феномена XX века. Изобретение и распространение кинематографа, затем телевидения и видеотехники, разработки художественных возможностей цветомузыки, разных типов аудиовизуальных коммуникаций, связанных с новейшими техническими средствами медиатехнологии (включая компьютеризацию и Интернет) – все это разновидности единого целого – экранной (аудиовизуальной) культуры и соответственно аудиовизуального творчества.

Многие исследователи не без оснований считают, что в наше время аудиовизуальная коммуникация серьезно потеснила печатное слово, а экранные формы творчества постепенно сменяют традиционные искусства, либо служат средствами их тиражирования. Аудиовизуальные искусства являются важной составляющей современной медиакультуры как феномена информационной эпохи. В тесном взаимодействии со сложными и противоречивыми социальными процессами экран сыграл решающую роль в демократизации культуры, в формировании ее новых форм, включая новые виды аудиовизуальных искусств. Экранная культура в эпоху цифровизации стала важным фактором высшего образования, в том числе высшего, способствуя междисциплинарному взаимодействию, гуманитаризации технических наук, формированию нового мышления и нравственно-эстетическому воспитанию студенческой аудитории.

Выстраивая структуру и выделяя основные направления курса «Аудиовизуальное творчество», автор во многом солидарен с теми исследователями, кто в разные годы рассматривал проблемы функционирования аудиовизуальных искусств и экранного творчества, специфику художественного восприятия

и влияния экрана на личность. Речь идет о работах И. В. Вайсфельда, Л. А. Зайцевой, И. Я. Мурзиной, О. Ф. Нечай, Г. С. Прожико, К. Э. Разлогова, Г. В. Ратникова, Н. А. Симбирцевой, А. В. Федорова, Н. Ф. Хилько, Н. А. Хренова, О. В. Шлыковой и др.

Цель данной дисциплины – дать студентам представление об особенностях аудиовизуальных искусств, выявлении их места и роли в мировой художественной культуре XX–XXI веков, познакомить с основными этапами их развития и особенностями современных экранных (аудиовизуальных) форм творчества.

Задачи дисциплины:

- выявить неразрывную связь техники и художественного творчества как основы аудиовизуальных искусств и процесса экранного творчества;

- раскрыть синтетическую природу аудиовизуального творчества, его взаимодействие с традиционными искусствами (литературной, изобразительным искусством, театром, музыкой и др.)

- проанализировать социальные функции аудиовизуальных искусств, их роль в обществе и в системе социально-культурной деятельности;

- рассмотреть эволюцию аудиовизуальных искусств: кино, телевидения, видео, анимации, компьютерной графики, сетевого искусства (Net Art), художественной фотографии и др.;

- дать представление о видах и жанрах аудиовизуального искусства в контексте сопоставления отечественной и зарубежной продукции;

- рассмотреть специфику экранного образа через процесс создания кино-, теле- и видеофильма как основного продукта экранного творчества;

- дать возможность студентам, ориентируясь в технологиях фотографии, видео, телевидения, программ мультимедиа, создавать свою собственную продукцию, развивая тем самым у них творческую самостоятельность.

Своеобразной «сверхзадачей» курса «Аудиовизуальное творчество» является формирование эстетического вкуса студентов, аудиовизуальных аспектов креативности, навыков ху-

дожественного мышления, готовности и способности к самостоятельному творчеству в аудиовизуальной сфере социально-культурной деятельности.

В результате обучения магистранты должны знать:

- основные этапы формирования и развития тех или иных аудиовизуальных искусств, их взаимодействие с техническим прогрессом, начиная с эпохи фотографии до эпохи компьютера и Интернета;

- основные художественные направления и ведущие школы разных видов аудиовизуального творчества;

- систему видов и жанров, «языка» аудиовизуальных искусств, особенности создания синтетического экранного образа;

- основы сценарного мастерства и режиссуры, процесс создания фильма (кино, ТВ, видео), клипа, мультимедийной программы, рекламного ролика, сайта и др.

Студенты должны уметь:

- охарактеризовать основные этапы и периоды развития аудиовизуального творчества;

- анализировать творчество ведущих представителей аудиовизуальной культуры разных эпох, особенности эстетики и социальной значимости лучших произведений аудиовизуальных искусств;

- дать развернутую оценку аудиовизуального произведения с учетом его художественного своеобразия;

- используя принципы традиций и новаторства, создавать свои собственные кино-, теле- и видеофильмы, телевизионные или мультимедийные программы, клипы, компьютерную графику, жанровую фотографию, рекламные ролики и др., то есть развивать творческую самостоятельность, художественное видение и мышление;

- использовать современные аудиовизуальные коммуникации в реализации ивент-проектов, менеджмента и продюсировании социально-культурной деятельности.

Раздел 1. АУДИОВИЗУАЛЬНОЕ ТВОРЧЕСТВО КАК ОСНОВА ЭКРАННОЙ КУЛЬТУРЫ

1.1. Синтетическая природа аудиовизуального творчества

У аудиовизуальных (экранных) искусств в системе мировой художественной культуры особая роль. Аудиовизуальные искусства – это совокупность техники и художественного творчества. Технический прогресс активно влияет на язык аудиовизуальных искусств. Массовость, демократизм, доступность, тиражированность экранного искусства (кино, ТВ, видео, продукции мультимедиа) – его характерные особенности.

Фотографическая природа экранного искусства, безусловно, является основой его материального существования. Неслучайно в аудиовизуальных искусствах используются выразительные приемы фотографии (ракурс, план – общий, средний, крупный, свет, композиция кадра и т. д.).

Синтетическая природа аудиовизуальных искусств является основой их образной специфики. Смежные виды искусства активно влияют на формирование языка экрана. Потенциал образной выразительности аудиовизуальных искусств зависит от совокупности элементов «зримой литературы», «движущейся живописи», «изобразительного театра», «цветомузыки». Аудиовизуальные искусства прошли путь от черно-белого и «немого» экрана к звуку, цвету, широкому экрану, стереофонии, полиэкрану, мультимедийным технологиям, Dolby-Stereo, 3D и др.

Аудиовизуальные (экранные) и традиционные искусства на рубеже XX–XXI веков постоянно взаимодействуют. Благодаря новым экранным технологиям (компьютерное творчество, Интернет) появился новый тип музея – виртуальный музей, новый вариант книжной культуры – электронная (экранная) книга, на электронных носителях утвердились не только кино- или телефильм, но и театральный спектакль, творческий вечер, музыкальное шоу; даже филармонические и оперные концерты все чаще становятся виртуальными. Все это делает аудиовизуаль-

ные искусства в социально-культурной деятельности востребованными.

1.2. Социальные функции аудиовизуальных искусств

Аудиовизуальные искусства – явление полифункциональное, как и экранная культура в целом. Это значит, что у них уникальная роль в социокультурной системе. Выявляя особенности аудиовизуального творчества, хотелось бы выделить те важные функции, которые характеризуют именно *аудиовизуальные искусства*, делая их важным *фактором информационной эпохи*.

Информационная функция

На первый план, безусловно, выходит *информационная функция*, так как аудиовизуальные искусства представляют собой особый тип информационного процесса, которого не знает природа. И поскольку аудиовизуальная культура – это совокупность информационно-коммуникативных средств, то мы имеем дело с социальной информацией, носителем которой они являются. Благодаря аудиовизуальной культуре в обществе становится возможным накопление и умножение информации, а это, как говорил Ю. М. Лотман, «подразумевает сохранение предшествующего опыта»,¹ то есть сохранение генетической памяти общества. Ибо, по мнению Лотмана, «культура есть память».²

Роль информационной функции аудиовизуальной культуры в последние десятилетия усилилась благодаря компьютерной технике, включающей память и программы по переработке информации. Таким образом, современная аудиовизуальная культура выступает гарантом информационного обеспечения общества.

Вместе с тем информационную составляющую аудиовизуальной культуры трудно представить вне связи с семиотической. Исходя из этого, можно сформулировать и такое опреде-

¹ Лотман Ю. М. Беседы о русской культуре. – СПб., 1994. – С. 8.

² Там же.

ление: аудиовизуальная культура – это социальная информация, сохраняющаяся и накапливающаяся в обществе с помощью создаваемых людьми знаковых средств.³

Коммуникативная функция

Данная функция тесно связана с информационной, не случайно многие исследователи их объединяют. Суть коммуникативной функции состоит в том, что аудиовизуальное творчество – это акт общения: между властью и обществом, разными странами, народами, социальными группами, индивидами и т. д. Именно коммуникативная функция аудиовизуальных искусств дает им возможность выступать мощным катализатором *диалога культур*, благодаря чему происходит обмен культурной информацией в историко-философском и историко-литературном контексте и тем самым интенсифицируется социальный прогресс.⁴

Развитие форм и способов коммуникации – важнейший аспект культурной деятельности человечества. С ее развитием люди обрели необычайно широкие возможности передачи и обмена разнообразной информации – от первобытных сигнальных барабанов до современного спутникового телевидения и компьютера.

Нормативная (идеологическая) функция

Данная функция проявляется в том, что аудиовизуальные искусства, как составная часть аудиовизуальной культуры, ответственны за процесс социализации личности, усвоение ею социального опыта, знаний, норм, идеалов, соответствующих данному обществу, данной социальной группе. Сюда же относятся обычаи и традиции, этикет и нравы, законы и конституционные акты – словом, все то, что в совокупности образует более сложные комплексы, такие как право, мораль, идеология.

Все это те ценностные ориентации, без которых невозможен процесс социализации личности, который обеспечивает со-

³ Кармин А. С. Культурология. – СПб., 2001. – С. 24.

⁴ См.: труды Бахтина М. М., Библера В. Г., Когана Л. Н., Кристевой Ю., Лотмана Ю. М. и др.

хранение общества, его структуры и сложившихся (складывающихся) в нем форм жизни. Безусловно, общество трансформируется, изменяется, модернизируется и система аудиовизуальных искусств, роль которых усиливается именно в переломные, кризисные периоды.

Идеализация роли аудиовизуальных искусств столь же антинаучна, как и ее недооценка. Иначе ничем не объяснить, к примеру, причин той социально-культурной ситуации, которая сложилась в постсоветской России. Речь идет о разгуле криминальности, наркобизнеса и проституции, бессмысленной жестокости, аморальности, маргинализации (в противовес социализации) личности. И это наглядно проявляется в жизни определенной части российской молодежи.

Причины здесь не только экономические, но и идеологические. Это обусловлено и определенным падением в социуме престижа духовной культуры (на первый план выходит культура материальная), и обесцениванием нравственных традиций и идеалов, что приводит к приоритету антикультуры, формированию потребительской психологии и т. д.

Вот почему чревата недооценка нормативной функции аудиовизуальных искусств и аудиовизуального творчества.

Релаксационная (развлекательная) функция

Релаксационная (от лат. relaxation – ослабление) функция связана с потребностью личности в физическом и психическом расслаблении, разрядке. Аудиовизуальные искусства в полной мере предоставляют это современному человеку.

И дело не только в том, что потребление определенных видов аудиовизуальных искусств (чтение беллетристики, прослушивание аудиозаписей, просмотр кино, ТВ, компьютерные игры и т. д.) у нас происходит в момент досуга, когда мы «настроены» на развлечение, отдых, расслабление. Дело в том, что и сама культура, по мнению голландского исследователя Й. Хейзенги, содержит в себе игровой элемент. По концепции Хейзенги, проанализированной в книге «Homo Ludens» («Человек играющий»), игра – это не только форма происхождения

культуры, но и обязательный элемент всякой культурной деятельности, движущая сила развития культуры.⁵ «Все есть игра»,⁶ – утверждал Хейзенга, находя подтверждение своих мыслей в древнегреческой философии. «Игрою детей называл он людские мнения», – гласит одно из изречений Гераклита. «Человек сотворен, дабы служить игрушкой Бога, – утверждает Платон. – Посему он должен проводить свою жизнь, следуя своей природе и играя в самые прекрасные игры».⁷

Интересна и точка зрения М. М. Бахтина о «смеховой культуре» как антитезе господствующей, официальной культуре, когда подвергаются осмеянию божества, политические кумиры и стереотипы.⁸ Трактровка Бахтиным «смеховой культуры», идея которой была продолжена в книге Д. С. Лихачева, А. М. Панченко, Н. В. Понырко «Смех в Древней Руси»,⁹ близка к искусству релаксации, о чем мы говорили выше.

Современная индустрия развлечений, являющаяся составной частью аудиовизуальной культуры, предлагает широкий спектр специальных средств релаксации – от фильмов определенных жанров (детектив, триллер, комедия, мелодрама, фантастика и т. д.) до интерактивных игр по телевидению или путешествий в виртуальных компьютерных мирах. Перечисленные средства релаксации по-разному способны воздействовать на психику потребителя, о чем свидетельствуют данные социологических исследований. Сказанное еще раз подтверждает, что аудиовизуальное творчество – сфера особая и абстрагироваться от него нельзя.

Креативная функция

Еще одной фундаментальной функцией аудиовизуальных искусств является освоение и преобразование мира, окружаю-

⁵ Хейзенга Йохан. Homo Ludens. Человек играющий. – М.: Айрис-Пресс, 2003.

⁶ Там же. С. 211.

⁷ Там же. С. 210–211.

⁸ Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. – М., 1990.

⁹ Лихачев Д. С., Панченко А. М., Понырко Н. В. Смех в Древней Руси. – М., 1976.

щей жизни, среды обитания. С помощью получаемой информации индивид расширяет свои познания о мире, осмысливая его с разных точек зрения: философской, нравственной, экономической, эстетической, правовой и т. д.; при этом проявляется его любознательность, желание познать себя в окружающем мире, проникнуть в тайны природы и человеческого бытия. Аудиовизуальные искусства способны расширить границы «непосредственного опыта» индивида, тем самым влияя на мировоззренческие установки, на процесс формирования личности.

В большей степени, чем другие формы общественного сознания, искусство способно, как писал Л. С. Выготский, «вовлечь в круг социальной жизни интимные и самые личные стороны нашего существа».¹⁰ В основе этого эффекта лежит механизм «сопереживания».

Креативная функция аудиовизуальных искусств позволяет индивиду адаптироваться в современной жизни, окружающей среде, получить ответы на многие вопросы, подготавливая его ко всевозможным противоречиям и катаклизмам.

Интеграционная функция

Аудиовизуальные искусства, как и аудиовизуальная культура в целом, объединяют народы, социальные группы, государства. Сохранение культурного наследия, национальных традиций, исторической памяти создает связь между поколениями. Культурная общность поддерживается и мировыми религиями.

Начало XXI века ознаменовалось небывалым скачком в развитии глобальных информационных и коммуникационных технологий, существенным образом повлиявшим на функционирование аудиовизуальной культуры в мире. Спутниковое телевидение, сетевые технологии, основанные на цифровом способе передачи информации, привели к формированию новой среды для распространения потоков информации. Интернет, объединяющий национальные, региональные и местные компьютерные сети, стал источником свободного обмена информацией, чего не было ранее. Интернет стал одновременно и мощным

¹⁰ Выготский Л. С. Психология искусства. – М., 1968. – С. 317.

фактором интеграции различных культур в аудиовизуальном творчестве. Различия культур при этом сохраняются, но дело не в уничтожении этих различий (чего опасаются противники глобализации), а в объединении разных традиций. Интеграционная функция аудиовизуальных искусств и аудиовизуального творчества, таким образом, направлена не на уничтожение культурной самобытности, а на объединение культур во имя мира и взаимопонимания между народами планеты.

Посредническая функция

Велика роль аудиовизуального творчества как *социокультурного посредника*, устанавливающего связи между структурами общества. Она дает возможность разным социальным группам общаться друг с другом, устанавливать контакты. Особое значение в этой связи приобретает аудиовизуальная культура как *инструмент управления обществом*. Эта возможность давно привлекала к себе внимание многих известных мыслителей.

Аудиовизуальные искусства в современном обществе (цифровое кино и телевидение, цифровое фото, компьютерная графика и анимация, арт-медиа и др.) в отличие от других видов культуры реально выполняет функцию политическую, управленческую. Их не зря, как и журналистику, называют «четвертой властью», учитывая мощную, многостороннюю и масштабную власть аудиовизуального искусства над чувствами и сознанием людей. Отсюда вывод: аудиовизуальное творчество – это посредник между обществом и государством, между социумом и властью.

1.3. Технический прогресс и его влияние на аудиовизуальное творчество

На рубеже XIX–XX веков начинается новая эра в истории культуры, связанная с эпохой технической революции, которая дала толчок бурному развитию электронных средств массовых коммуникаций со скоростью, не имеющей себе равных в прошлых веках. Это можно увидеть на пример основных периодов развития аудиовизуальных искусств.

1.3.1. Фотография

Осознание преобразующей силы фотографии как нового явления визуальной культуры появилось не сразу после того, как У. Г. Ф. Толбот, английский химик, выступил в 1841 году в Королевском Обществе с докладом, посвященным искусству фотогенического рисования, без помощи карандаша художника. Тем более что изобретателем фотографии считается опередивший его с заявкой на патент французский художник Л. Ж. Дагер, разработавший способ получения не исчезающих изображений в 1839 году (год рождения фотографии). Но фотография появилась не на пустом месте: до нее были гравюры, ксилографии, клише и живопись. Цветное фотоизображение впервые получил Л. Дюко дю Орон (Франция) в 1868–1869 годах.

Но как бы там ни было, «век фотографии, как никакая прежняя эпоха, стал эпохой жеста, мимики, танца»,¹¹ – отмечает Г. М. Маклюэн. Более того, по его же мнению, «революцию – быть может, даже великую – произвела фотография в традиционных искусствах. Художник не мог более изображать мир, который только и делали, что фотографировали»,¹² и он уходит в мир абстракции, модернистские изыски, к раскрытию внутреннего творческого процесса. Аналогичный процесс наблюдается и в литературе: писатель также уходит от описаний внешних факторов жизни в сферу духовную. Словом, фотография перевернула традиционный мир искусства, заставив его перейти от копирования, иллюстрации реальности к сферам более тонким – *сознания и подсознания*. Это сродни методу «психоанализа» как основе учения З. Фрейда и «аналитической психологии» К. Юнга, проникших в мир «внутреннего ландшафта» личности в своих исследованиях.¹³

Теория фотографии появилась уже в XX веке параллельно с теорией кинематографа. В работах Л. Деллюка, В. Беньямина,

¹¹ Маклюэн Г. М. Понимание медиа: внешние расширения человека. – М.-Жуковский, 2003. – С. 219.

¹² Там же.

¹³ См.: Фрейд З. Лекции по психоанализу. – М., 1995; Фрейд З. Я и Оно. – М., 1997; Юнг К. Г. Аналитическая психология. – М., 1995; Юнг К. Г. Воспоминания, сновидения, размышления. – Киев, 1994.

Д. Вертова и других исследователей рассматривается существенная связь между кино и фотографией. Л. Деллюк, который ввел в научный обиход такое понятие, как «фотогения»,¹⁴ видел эстетическую значимость фотоизображения в том, что оно более других искусств способно «запечатлеть мимолетную материальную жизнь в ее наибольшей эфемерности».¹⁵

По мнению Деллюка, это живое мгновение реальной жизни, зафиксированное в фотоизображении, «оживает», обретает эстетический смысл и значение лишь в том случае, если фото- и кинохудожнику удастся наполнить его чувством («пылкой взволнованностью») и мыслью («мудрой прозорливостью»). Фотограф в фотографии и режиссер в кино достигают этого различными средствами, но в первом и во втором случае это связано с передачей пластики, пластической выразительности самой «физической реальности». «Фильмы становятся фильмами, — пишет Деллюк, — когда они увековечивают и открывают физическую реальность».¹⁶ Вводя понятия «киноправды» и «фотогении», Деллюк предугадывает одну из глобальных проблем развития новых видов медийной культуры (прежде всего аудиовизуальных) — проблему диалектики документальных и художественных моментов.

Один из великих новаторов киноискусства советский режиссер Дзига Вертов идет в понимании этой проблемы дальше Деллюка. Подход не созерцателя, а революционера позволил Вертову взглянуть по-новому на проблему фотографического способа воспроизведения действительности, по-новому оценить возможности фотографии. Можно согласиться с Г. К. Пондопуло в том, что концепция Д. Вертова несла на себе влияние установок «левого искусства»,¹⁷ которое абсолютизировало роль фотографии в развитии культуры,¹⁸ тем не менее,

¹⁴ Деллюк Л. Фотогения кино. — М. : Новые вехи, 1924.

¹⁵ Там же. С. 22–23.

¹⁶ Там же.

¹⁷ Пондопуло Г. К. Кино и фотография в системе художественной культуры. — М. : ВГИК, 1979. — С. 68.

¹⁸ Речь идет об установках группы «ЛЕФ» («Левый Фронт искусства»), созданной в 1923 году и возглавляемой В. Маяковским.

заслуга Вертова в том, что именно он открыл эстетику «фотографического документа», широко используя крупный план, ракурс, монтаж, ритм (как выразительные средства и кино, и фотографии).

Феномен фотографии исследовал в 1930-е годы и один из основателей Франкфуртской философской и социологической школы В. Беньямин в своих известных работах «Краткая история фотографии» и «Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости».

Фотография, по мнению В. Беньямина, – первое «действительно революционное средство воспроизведения, родившееся вместе с идеями социализма».¹⁹ Ее появление имело двоякое значение для судеб мировой художественной культуры. С одной стороны, фотографическое репродуцирование, по существу, девальвировало все традиционные эстетические ценности «изящных искусств» (гениальность творчества, уникальность произведения искусства, создание «образа человека» как высшей цели художественного творчества, эстетическое наслаждение как высший результат восприятия, потребления искусства). С другой стороны, фотографическое репродуцирование стало средством «обновления человечества», т. к. изменило социальную функцию искусства. Традиционное искусство «функционировало в ритуале», было на службе «культы» – идеала, красоты, Бога. Уникальность произведения как нельзя лучше отвечает этой «ритуальной» функции искусства. Вместе с тем «уникальность произведения искусства идентична его существованию в системе определенных традиций». Поэтому утрата в процессе репродуцирования момента уникальности подлинника равносильна разрыву с традицией.

Вместе с утратой уникальности, потери «ауры» творения и разрывом с традицией исчезает ритуальная функция искусства. Ее место занимает функция политическая. «Современное

¹⁹ Беньямин В. Произведения искусства в эпоху его технической воспроизводимости. Избр. эссе. – М., 1996. – С. 69.

искусство, – пишет Беньямин, – функционирует не в «ритуале», а в «политике»²⁰.

В работах Беньямина затронута, в связи с исследованием фотографического способа репродуцирования действительности, и еще одна чрезвычайно важная и актуальная проблема современного искусства – проблема создания в нем «образа человека». По мнению теоретика, образ человека – это тот «последний рубеж», на котором держится сегодня «культовая ценность искусства». Но, добавляет Беньямин, уже в фотографии ценность выставочная начинает теснить по всему фронту ценность культовую. Не случайно в ранней фотографии жанр портрета занимал ведущее место и имел своим истоком те фотоизображения «далекой и умершей любви», которые каждый стремился сохранить в семейном альбоме. Портретную фотографию Беньямин называет последним прибежищем «ауры» традиционной культуры²¹.

Работы В. Беньямина представляют собой одну из первых попыток включить анализ фотографии в контекст исторического движения и осмысления мировой культуры на рубеже XIX–XX веков. В ходе теоретического исследования этой проблемы стало ясно, что моментальный снимок обретает черты произведения искусства не только и не столько в силу *изобразительных* его качеств, сколько потому, что документ в нем превращается в образ. Это художественное явление вызвано диалектикой смысла и изображения, а не результатом чисто пластических модификаций фотографической репродукции действительности. В искусстве кинорепортажа тоже происходит своеобразная интеграция двух культур – *изображения и слова*, что и позволяет нам говорить о том *новом специфическом художественном качестве*, которое связано с новыми формами образного мышления. Это качество и становится основой, на которой возникает новая фотографическая культура. Фотография связана как с традициями изобразительного искусства, так и с литературной тра-

²⁰ Беньямин В. Произведения искусства в эпоху его технической воспроизводимости. Избр. эссе. – М., 1996. – С. 70.

²¹ Там же.

дицией, но не сводима ни к одной из них. Она воспринимает художественный опыт искусств прежде всего как факт эстетической культуры, однако перспектива ее развития как своеобразной формы творчества выходит за непосредственные границы этого опыта. Вот почему открытие фотографии не может быть оценено как возникновение нового искусства. Фотография, несомненно, выходит и за рамки традиционной культуры, становясь реальным документом истории. «Фотографический» способ отражения действительности тесно связан с целями и задачами печатных средств массовой коммуникации, являясь одновременно творческой платформой нового явления в культуре – *кинематографа*.

1.3.2. Кино

Вопрос о месте кино в пространстве аудиовизуальной культуры интересует культурологов, социологов, искусствоведов на протяжении уже 125-летнего периода его существования, начиная с 1895 года, когда знаменитые французы братья Л. и О. Люмьер продемонстрировали свое изобретение. Кино возникло как массовый технический аттракцион самого непритязательного свойства, близкого к демонстрации раритетов, цирковой клоунаде, искусству фокусников.

Фурор на весь мир произвели первые «движущиеся картинки» Люмьеров. А известные и наиболее популярные фильмы, показанные в 1895 году в Париже в «Гран кафе», по словам историка кино Жоржа Садуля, «наметили пути дальнейшего развития кино»²². «Выход рабочих с фабрики» стал основой будущего социального фильма. В «Прибытии поезда» паровоз, появляясь из глубины экрана, устремлялся на зрителей, заставляя их вскакивать с мест из боязни быть раздавленными, поэтому этот фильм можно считать предтечей триллера. Зрители отождествляли объектив аппарата, то есть «киноглаз», со своим собственным глазом. Впервые в истории аппарат стал как бы действующим лицом сюжета. Все планы (общий, средний, крупный) и ракурсы съемки, утвердившиеся в кино, были ис-

²² Садуль Ж. История киноискусства. – М. : Иностр. лит-ра, 1957. – С. 30.

пользованы в «Прибытии поезда». У «Политого поливальщика» были более скромные технические достоинства, и секрет его успеха в другом – в использовании комической ситуации в сюжете, что открыло дорогу искусству кинокомедии.

В оценках теоретиков и практиков кинематографа существует определенная разногласия мнений о его феномене. Единственный факт, который признают все – это то, что кино развилось из фотографии. Как техническое изобретение, оно было всего лишь «движущейся фотографией». И, прежде чем стать явлением искусства, должно было войти в систему массовых коммуникаций наряду с фотографией, телеграфом, радио как фактор научно-технического прогресса.

Ранний этап развития кинотеории был отмечен, по преимуществу, интересом к эмпирической стороне кино. Большинство теоретиков, опираясь на опыт эмпирического анализа, стремились создать концепции кино, базирующиеся на исследовании той или иной стороны его художественной специфики. И это вполне объяснимо. Становление любого вида искусства начинается с поиска им «своего» материала, «языка», способа художественного мышления и воспроизведения реальности.²³

По мнению французского исследователя А. Базена, кино решает прежде всего идею временного измерения пространства: «...Впервые изображение вещей становится также изображением их существования во времени и как бы мумией происходящих с ними перемен».²⁴

Изобретение кинематографа вызвало шквал изменений, в первую очередь в восприятии мира: «Возникает универсальный язык, господствующий над шестью тысячами диалектов нашего земного шара... язык странный, который мы ассимилируем зрением, а не слухом».²⁵ Люди осознали, что изменчивая реальность неизменно значима.

²³ См.: работы Р. Арнхейма, А. Базена, Б. Балаша, Л. Деллюка, Ж. Делёза, В. Беньямина, А. Мальро, М. Маклюэна, З. Кракауэра, Ж. Садуля, С. Эйзенштейна и др.

²⁴ Базен А. Что такое кино? – М. : Искусство, 1972. – С. 45.

²⁵ Михалкович В. И. Изобразительный язык средств массовой коммуникации. – М. : Наука, 1986. – С. 31.

Кинематограф вырабатывает не просто новый язык коммуникации, но язык, способствующий созданию художественного образа (именно поэтому мы и можем говорить о кино как об искусстве). Это случилось в середине 1920-х годов; потом пришел звук, с помощью которого стало проще передавать реальность окружающего мира, и в начале 1930-х годов кино выступает уже как абсолютно состоятельный художественный медиум, который вбирает в себя существующее вокруг пространство и манипулирует своими языковыми конструктами в этой связи.

Как говорилось выше, в киномедиуме реализовался потенциал не только технических открытий, но и классических искусств. Так А. Мальро в ряде своих работ рассматривал фотографию и кинематограф как стадии эволюции системы изобразительных искусств.

В. Беньямин, оценивая специфику «массовости» кинематографа, подчеркнул, что «ориентация реальности на массы и масс на реальность – процесс, влияние которого и на мышление, и на восприятие безгранично».²⁶

Для одного из основателей кинотеории венгра Б. Балаша характерно отождествление эстетического анализа кинопроизведения с исследованием его художественной специфики, а ее основу составляет своеобразно истолкованная «гносеология кино».

Еще в 1924 году, отстаивая свой взгляд на кино как новое искусство, Б. Балаш писал: «Новое... искусство подобно новому органу чувств. А число их, как известно, увеличивается не слишком часто. И, тем не менее, я утверждаю: кино – это новое искусство, столько же отличное от всех остальных искусств, как музыка отлична от живописи, а живопись от литературы. Это совершенно новое откровение людей»²⁷. В основе этого доказательства лежала идея Балаша о том, что кино – это прежде всего

²⁶ Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости : Избр. эссе. – М., 1996. – С. 70.

²⁷ Балаш Б. Кино. Становление и сущность нового искусства. – М. : Прогресс, 1968. – С. 34.

искусство «нового видения». За ней стояло подлинное открытие языка киноискусства. По мысли Балаша, новое искусство делает видимыми такие стороны действительности, которые были скрыты от искусств традиционных. Достигается это путем «отказа» от «воспроизводства изображений» – принципа, который был характерен для старых искусств, а сейчас «безнадежно устарел»²⁸. Уже позднее, в эру звукового кино, он охарактеризует его как «орудие идеологической обработки масс».

Диалектика «идеологического» и «художественного» в кинематографе впервые достаточно глубоко была исследована режиссером и теоретиком С. М. Эйзенштейном. Мир кино в представлении Эйзенштейна насквозь «идеологичен». Но эта идеологичность проявляется не в стремлении «экранизировать» политические лозунги, а в необходимости, используя новые возможности кино, создать художественную систему, способную адекватно выразить то целостное мировосприятие, которое дает нам диалектический взгляд на мир. Кино для Эйзенштейна – это художественный аналог «картины мира», возникающий в сознании диалектически мыслящего человека. Не «подмена» искусства идеологией, а *синтез искусства и революционной идеологии*, – вот к чему стремился Эйзенштейн и в своем творчестве, и в своих теоретических изысканиях. Идея Эйзенштейна о диалектичности кинематографического мышления и метода исключительно глубока и плодотворна, так как только на уровне диалектического анализа, а не на уровне «описаний» художественной специфики, может быть действительно понята философская природа кинематографа как явления новой культуры.²⁹

Вместе с тем выделение кино в системе медиакультуры явилось, по мнению С. Эйзенштейна, *шагом к высшему синтезу традиционных искусств и к созданию целостного художественного образа человека на подлинно реалистической основе*. Кинематограф, считал Эйзенштейн, как ни одно из искусств, способен «...сверстать в обобщенный облик человека и то, что

²⁸ Там же.

²⁹ Эйзенштейн С. Избр. произв. в 6-ти тт. Т. 3. – С. 33.

он видит; человека и то, что его окружает; человека и то, что он собирает вокруг себя...».³⁰

Эйзенштейн в полной мере осознавал, что возникновение киноискусства связано и с влиянием на сферу культуры революционного процесса и научно-технического прогресса. Смысл этого влияния виделся ему прежде всего в том, «...что впервые диалектика и выразительные средства кино... ставятся во взаимосвязь неразрывности».³¹ В качестве доказательств своих идей Эйзенштейн, как известно, хотел экранизировать «Капитал» К. Маркса.

Интересна и точка зрения на кинематограф одного из крупнейших философов XX века Ж. Делёза, для которого кино – своеобразный материальный эквивалент ницшеанской «воли к власти», место, где растворяется философия, где на поверхность выходят смутные образы, не обладающие никакой ценностью. Эти образы захватывают нас, очаровывают, возвращают нам реальность, но это не реальность как таковая, а реальность желаний, тех сил, что вступают в отношения друг с другом и порождают власть как абсолютное желание. По мнению Делёза, в кинематографе мы имеем дело с такой образной системой, которая не сводится к традиционным представлениям; речь идет о наборе образов, которые «виртуализируют реальность». До кино это был удел философии, а не искусства. Однако тотальность кинематографической виртуализации, как считает Делёз, дает возможность «возвращения философии» в момент ее рефлексии.³²

Все приведенные примеры доказывают, что синтетическая природа кино, основанная на его фотографической достоверности, дает ему возможность не только стать фактором «реабилитации физической реальности»³³, но и подняться до уровня фи-

³⁰ Эйзенштейн С. Избр. произв. в 6-ти тт. Т. 3. – С. 89.

³¹ Там же. – С. 531.

³² См.: Делёз Ж. Кино. – М.: АД Маргинем, 2004.

³³ Кракауэр З. Природа фильма. Реабилитация физической реальности. – М.: Искусство, 1974.

лософского мышления. Но для этого кинематографу пришлось пройти несколько этапов.

Лев Толстой, проявивший большой интерес к кинематографу дозвучкового периода, назвал его «великий немой». Но кино обретает «свой» язык и на данном этапе развития, трансформируясь в последующие десятилетия. Однако можно согласиться с Ж. Садулем в том, что история кино – это не только история изобретений, причем начавшаяся не в 1895 на сеансе в Гран-Кафе в Париже, а с 1832 года и продолжающаяся по сей день. Кино тесно связано с техникой, промышленностью, экономикой и социумом.

Почему, к примеру, в памяти многих поколений первые фильмы братьев Люмьер ассоциируются с «Прибытием поезда», а не с «Политым поливальщиком» или «Выходом рабочих с фабрики»? Прежде всего потому, что именно «Прибытие поезда» стало своеобразной метафорой эпохи конца XIX века – периода грандиозных технических открытий, каковым стал и кинематограф – как лидер, локомотив новой экранной культуры XX века.

Коммуникативная природа кино

Кино возникло как массовая ярмарочная забава самого непритязательного вкуса. По своим первоначальным намерениям и амбициям оно стояло рядом с демонстрацией раритетов, клоунадой, искусством фокусников. Ранние трюковые комедии Жоржа Мельеса, Мака Сеннета, Бастера Китона, Чарли Чаплина как явление культуры хорошо поддаются описанию с позиций теории Бахтина. Трюковая комедия первых десятилетий века и последующие эксперименты с принципом смеха без границ (вплоть до развлекательных фильмов с демонстрацией трупов Тарантино) используют способность смеяться как способность посмотреть извне на человека и на окружающий его мир, отстранение увидеть как цивилизацию людей, так и совокупность противоположных ей сил.

«Кино предлагает карнавальную альтернативу господствующей высокой культуре с ее цивилизационными догмами

(религиозными, моральными и др.)».³⁴ Говоря о периоде становления кино, можно смело описывать новый феномен как представителя «низовой культуры»³⁵, то есть как произведение массового характера.

В западной социологии феномен «массовости» рассматривается как рыночное явление. Произведения искусства, науки и т. п. в этом контексте существуют в качестве предметов потребления с явным коммерческим интересом, они должны учитывать вкусы и запросы массового зрителя, чтобы быть способными при продаже приносить прибыль.

Зачинателями «массовой культуры» были бизнесмены Америки. Они разработали целую систему коммерциализации искусства, начав свою работу с популярного «аттракциона», опираясь на его зрелищную природу. С тех пор американские фильмы не перестают заполнять экраны кинотеатров мира, а «самое массовое» искусство славится тем, что способно поставить на поток любую актуальную тему и доставить ее до самой широкой аудитории. Кино одно из первых видов искусства, обладающих этим медиальным качеством (массовостью), получило такое широкое распространение. Позднее подобной коммерциализации подверглись также книгопечатание, живопись, фотография, пресса.

В соответствии с запросами зрителей коммерческий кинематограф предлагает широкий набор фильмов разного жанра. Формула успеха, выработанная в Голливуде, пророчила массовый успех только тем картинам, создатели которых рассчитывают на молодежную аудиторию (не старше 12-ти лет). Кино как массовое явление характеризуется чертами демократичности. Оно адресовано всем людям без различия классов, наций, уровня бедности и богатства.

Создавая свои образы и сюжеты, кино стремилось учитывать различные стремления публики, такие как потребность в постоянном самоутверждении, стремление к лидерству, любовь

³⁴ Культурология. XX век. Энциклопедия. Том 1. – СПб., 1998. – С. 336.

³⁵ Бахтин М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. – М., 1965.

к фантастическим мирам и вымышленным образам, а также способность представлять себя на месте экранного героя. Картины, захватывающие лидерство, каждый раз являются идеальным примером в завлекательно-отвлекающем смысле. Концентрация зрительских чувств на любовных переживаниях имеет своего рода терапевтический смысл, позволяет перевести в дозволенное русло все те негативные эмоции, которые накапливались в реальной жизни. Потребность в сильных эмоциональных потрясениях – будь то на детективной или на любовной почве – присуща зрителям изначально.

Кино обязано иметь широкую аудиторию, чтобы соответствовать условиям рынка. Однако массовый характер кинокартины не означает, что она не может быть сложной по содержанию. Напротив, на практике чаще бывает, что опус, изначально задуманный как упрощенный вариант «масс-культа», с легко прочитываемым сюжетом, без сложно организованной художественной ткани, на деле получается столь беспомощно унылым, что терпит финансовый крах. А фильмы М. Антониони, Ф. Феллини, А. Тарковского, Ф. Копполы, М. Формана, И. Бергмана, Л. Бунюэля, А. Курасава и др. при всем своем новаторстве, индивидуализме авторской позиции и сложности художественного языка приносили и приносят своим создателям не только признание, но и немалый доход. Фильмы имеют потрясающий успех у массовой аудитории только тогда, когда создатели произведения отвечают на реальные, достойные уважения потребности публики, т. е. чутко схватывают любое актуальное настроение и передают его с помощью «своего» языка. Поэтому не стоит сильно занижать требования медиарынка.

«Массовая культура» обладает особыми свойствами воздействия на психику человека. Вслед за австрийским психологом З. Фрейдом большинство исследователей считают, что при потреблении «массовой культуры» действует механизм «внушения и заражения». Человек как бы перестает быть самим собой, а становится частью массы, сливаясь с ней. Он заражается «коллективным настроением».

Массовая коммуникация, объединение большой аудитории в едином настроении – основное требование, предъявляемое к любому медиа, и кино с этой задачей справляется успешно.

Любой фильм включается в поток массовой коммуникации. Активное участие кинематографа в этом процессе повышает потенциал его социального воздействия.

Необходимо заметить, что контакт фильма и публики строится не на основе передачи и приема (усвоения) информации, а на основе сопереживания, активного включения зрителя в экранный мир.

Подобный тип взаимодействия не является специфическим для контакта кинокартины и публики. Любое произведение искусства «общается» с человеком, воздействуя на его разум и сердце. Но художественный кинематограф принадлежит не только к музам, но и к средствам массовой информации, поэтому мы сталкиваемся с ситуацией, когда все перечисленные функции средств массовой коммуникации реализуются фильмом в комплексе, более того, реализуются они через эстетическое воздействие кинопроизведения. И это чрезвычайно важно.

Есть мнение, что даже те средства массовой коммуникации, которые получили самостоятельное художественное значение, сохраняют неразрывную связь с социальными процессами общества. По отношению к кино, которое, с одной стороны, обслуживает, а с другой – формирует публику, эта мысль наиболее верна. А поскольку медиа – это и есть средства массовой коммуникации, старательно маскирующие свои транслируемые образы, то кино в некоторой степени отвечает условиям медийности. Кино как явление медиа XX века сохраняет за собой статус произведения искусства, но при этом оказывается тесно связанным с широким социокультурным контекстом, который его порождает.

Главная сила фильма заключается в его эстетическом воздействии. Говоря о коммуникативной стороне кино, нельзя ограничиваться мнением, что оно только информирует зрителя, воспитывает его, определенным образом организует поведение. Потенциал общественного воздействия кинематографа, возможность осуществлять функцию коммуникации в комплексе, через метафорический образ обусловлен такими чертами киноповествования, как теснейшая связь с реальным бытием людей, способность фильма вовлечь зрителя в свое пространство и передать зрителю определенные эмоциональные

смыслы. Влияние картины на зрителя лучше всего определяется через понятие катарсиса – потрясения, эмоционального воздействия на человека.

Итак, кино – это медийное явление, которое, пользуясь своей зрелищной природой, влияет на широкую аудиторию и сообщает им определенное эмоциональное содержание. Как и любые медиа, оно ставит человека в ситуацию зависимости от себя. В данном случае имеется в виду информационная зависимость. Эмоциональное содержание – это и есть главное условие подобной зависимости. Кино как транслирующий канал завладевает сознанием зрителя и влияет на его эмоции. Подобное качество осуществляется благодаря повествовательным способностям кинематографа.

Кинематограф прошел несколько этапов своего развития: от «движущейся фотографии» к искусству образного отражения реальной действительности. В начале XX века формируются «национальные модели» кино, что отличает друг от друга французское и американское (голливудское) кино, немецкое и русское кино, кино Италии, Англии и Скандинавских стран.

В течение нескольких десятилетий, начиная с 1920-х годов, кино ищет свой специфический язык, отличающий его, как новое искусство, от традиционных искусств: литературы, театра, изобразительного искусства. Перечисляя основные художественные направления в сфере эволюции кино как аудиовизуального искусства, хочется отметить, что каждая национальная кинематография шла своим путем, но одновременно с накоплением творческого опыта, шло взаимовлияние разных кинематографий на мировой кинопроцесс.

В эволюции кинематографа XX века можно выделить следующие основные периоды.

1. Влияние революции на кинематограф и появление «*Советского киноавангарда*» 1920-х годов. Великие реформаторы кинематографа: Л. Кулешов, Д. Вертов, С. Эйзенштейн, В. Пудовкин, А. Довженко. Устремленность кино 1920-х годов к факту, достоверности, правде жизни. Киноклассика «немного» периода. Особенности «эпического», «поэтического», «философского» кинематографа как уникальных явлений советского киноавангарда.

2. «Экспрессионизм», «камершпиль» и «монументализм» в кино Германии (1918–1925 гг.) «От Калигари до Гитлера» (З. Кракауэр). Французский киноавангард 1920-х. Киноимпрессионизм. Дадаизм, кубизм и сюрреализм в кино. Экспериментальные фильмы Ж. Дюлак, Р. Клера, Ж. Ренуара, М. Л. Эрбье. влияние русской киношколы. Работа во Франции Л. Бунюэля (Испания) и К. Дрейера (Дания).

3. Кино в контексте тоталитарной культуры. Традиции, новаторство и мифы советского кинематографа 1930–1950 годов. Основные противоречия в развитии искусства соцреализма. Кино нацистской и послевоенной Германии.

4. Эстетические принципы кино США. Голливуд как «фабрика грез». Стереотипы Голливуда. «Система жанров» и «система звезд» как основа массовой кинопродукции. Кино и бизнес. Художественно-демократические тенденции в кинематографе США 1930–1960 годов. Творчество Ч. Чаплина, Э. Штрогейма, Р. Флаэрти, У. Диснея, О. Уэлса, У. Уайлера, С. Крамера, С. Кубрика и др.

5. Итальянский неореализм (1940–1950 гг.) и его влияние на мировой кинопроцесс. Творчество М. Антониони, Л. Висконти, Ф. Феллини, П. Пазолини, Б. Бертолуччи, братьев Тавиани и др.

6. Английское «свободное» кино 1950–1960 годов как проявление социальной ответственности художника, как требование активной авторской позиции. Творчество режиссеров Л. Андерсона, К. Рейса, Т. Ричардсона, Д. Шлезингера и др. Английское кино эпохи «постмодерна».

7. «Новая волна» во французском кино 1950–1970 годов и ее влияние на последующее развитие национальных киношкол. Творчество Ж. Л. Годара, А. Рене, Ф. Трюффо, К. Шаброля, Ж. Деми и др. Обновление тематики и стилистики французского кино.

8. Польская киношкола как феномен 1950–1970 годов. Вклад в мировую кинокультуру режиссеров А. Вайды, Е. Гофмана, Е. Кавалеровича, А. Мунка, В. Хаса, К. Занусси и др.

9. Новые тенденции в кино Швеции, Германии, Японии в 1960–1980 годах. Творчество И. Бергмана, В. Вендерса, Р. В. Фассбиндера, А. Куросавы, К. Синдо, Н. Осимы и др.

10. Творческий взлет советского кино в конце 1950-х – 1960 годов. Лучшие фильмы С. Бондарчука, А. Алова и В. Наумова, С. Ростокского, Г. Козинцева, Г. Чухрая, М. Ромма, М. Хуциева. Новое поколение кинорежиссеров. Творчество А. Тарковского, В. Шукшина, А. Кончаловского, Н. Михалкова, Г. Данелии, К. Муратовой, Г. Панфилова, А. Германа, С. Соловьева, А. Сокурова и др. Отечественное кино в «перестроечный» период. Причины кризиса. Появление «продюсерского» кино.

11. Кино эпохи постмодерна, затронувшее кинематографии разных стран: Англии (творчество П. Гринуэя), Италии (поздние Ф. Фелини, М. Антониони, Б. Бертолуччи и др.), Швеции (поздний И. Бергман), России (последние фильмы А. Тарковского, А. Сокурова, К. Муратовой, А. Звягинцева, А. Федорченко и др.)

1.3.3. Телевидение

Телевидение – это особое средство массовой коммуникации. Дословно «телевидение» означает «видеть на расстоянии». Особенности телевидения:

- 1) возможность прямого обращения к телеаудитории;
- 2) возможность быстро распространять информацию, вплоть до передачи сообщения, показа события в момент его совершения;
- 3) универсальность телевидения как средства массовой коммуникации и экранной культуры.

До появления телевидения самым массовым явлением экранной культуры было кино. Телевидение превзошло кинематограф и радио по численности зрительской аудитории в несколько раз.

Телевидение – особый вид СМК, но оно формировалось в Западной Европе и США в условиях завоеванной свободы информации. В СССР первые опыты по выпуску телепрограмм проходили в 1938–1940 годах в условиях тоталитарного режима; и хотя массовым телевидение становится в 1950–1960 годах, принципы и подходы к его деятельности были те же.

В России телевидение является самым влиятельным средством массовой информации и потому оно немислимо без мифотворчества. Именно с помощью телевидения создается вирту-

альная, мифологическая реальность, которая навязывается миллионам зрителей.

Мифологично даже само слово «телевидение», которое означает «видеть на расстоянии». Сбылась вековая мечта человечества, отраженная в сказках различных народов. С помощью «волшебных зеркал», «магических шаров» и прочих колдовских приспособлений сказочные герои могли видеть на расстоянии. Теперь эту «сказочную возможность» имеет любой человек, которому доступен телевизор. Телевидение представляется как бы продолжением наших органов зрения. Однако на самом деле то, что мы видим на экране, – это не наше «видение». Но психология телезрителя такова, что он принимает чужой взгляд за свой собственный. В этой подмене кроется одна из разгадок огромного влияния телевидения на людей.

«Телевидение – это не просто посредник между мифотворцами и зрителями. Это особая среда, обладающая рядом уникальных свойств, которые превращают его не только в канал доставки мифов, но и в фабрику по их производству».³⁶ Телевизионные «Новости» основаны на реальных событиях, но это не значит, что они являются «зеркалом реальности», хотя психология зрительского восприятия на это «настроена».

Факты лишь *повод*, отправная точка для формирования телевизионного мифа. При этом мифологическая трактовка реальных событий осуществляется телевидением столь правдоподобно, что зритель принимает миф за реальность. Люди склонны верить увиденному, поскольку визуальный канал восприятия интуитивно кажется наиболее достоверным. Не случайно русская поговорка гласит: «Лучше один раз увидеть, чем сто раз услышать».

Телевидение в первые десятилетия своего развития (особенно в 1950–1960 годы) нанесло мощный удар не только кино, но и другим средствам массовой информации, в частности, радио, печатным изданиям (газетам, журналам, популярным книжкам комиксов в США и др.).

³⁶ Кириллова Н. Б. Медиакультура: теория, история, практика. – М. : Академический проект, 2008. – С. 128.

Телевидение – это техническое средство, это способ создания передач, программ, фильмов. В формировании основ телережиссуры большую роль сыграл С. М. Эйзенштейн в 1938–1940 годы. Развитие эфирного телевидения активизировалось в 1950–1960 годы. Телевидение и кинематограф в этот же период становятся основными соперниками.

Телевидение – это новый вид аудиовизуального творчества. Взаимосвязь телевидения с театральным искусством и музыкой выявилось в послевоенный период в США. Становление телетеатра в СССР происходит в 1960–1970 годах. Роль режиссера А. Эфроса в формировании эстетики телетеатра. Телеспектакли «Борис Годунов» по А. Пушкину, «Всего несколько слов в честь господина де Мольера» (по М. Булгакову), «Таня» (по А. Арбузову), «Фантазия» (по И. Тургеневу) и других в постановке А. Эфроса. Телеспектакли В. Басова «Дни Турбиных» (по М. Булгакову) и «Опасный поворот» (по Д. Пристли).

Особенности телекино и показа кинофильма по телевидению. Специфика «большого» и «малого» экрана. Формирование эстетики телефильма. Значение фильмов «Двенадцать разгневанных мужчин» (1958) американского режиссера С. Люмета и «Мари-Октябрь» французского режиссера Ж. Дювивье (1958). Становление режиссуры телефильма на отечественном телевидении. Вклад режиссеров В. Басова, Б. Галантера, С. Колосова, М. Козакова, В. Краснопольского и В. Ускова, Я. Лапшина, Е. Ташкова, Т. Лиозновой, П. Фоменко и др. в развитие многосерийного телевизионного фильма.

Типы современного телевидения: эфирное, кабельное, спутниковое, цифровое. Особенности широкоэкранного телевидения. «Домашний кинотеатр» и его притягательность для зрителей. Телевидение в эпоху интернета. Телевизионные программы и фильмы в социальных сетях.

1.3.4. Мультимедийные формы творчества

«Мультимедиа», «медийное искусство», «медиакультура» – это термины и понятия информационной эпохи, появившиеся в самом конце XX века.

«Мультимедиа» (от лат. *multy* – множественный и *media* – среда, средство) дословно означает «многие среды» или «мно-

жество средств». До «мультимедиа» существовал термин «мультипликация» – вид киноискусства. В связи с появлением мультимедийных форм творчества мультипликация была переименована в «анимацию», разновидностью которой стала и компьютерная графика.

Мультимедиа прочно вошли в систему аудиовизуального творчества. Мультимедиа – это сочетание текста, звука и графики, анимации и видео. Основные виды мультимедийного творчества: компьютерная анимация, компьютерная графика, сетевое искусство, режиссура звука, фильма, видеомонтаж и др.

Мультимедиа – это форма художественного творчества с помощью новых аудиовизуальных средств. Новые виды обработки и представления информации: электронные носители, облачные хранилища, технологии виртуальной реальности и т. п. «Мультимедиа» – новая форма, которая выступает не столько продуктом технологической революции, сколько цифровым воплощением идей, которые присутствуют в разных видах искусства (кино, ТВ, театр, музыка, изобразительное искусство и др.) и творческой деятельности.

Компьютер стал главным средством моделирования и демонстрации в миниатюре законов, лежащих в основе художественного и технического творчества, как средство создания нового произведения аудиовизуального искусства. Компьютер является источником создания разнообразных спецэффектов для кино-, теле- и видеофильмов. У компьютерного искусства своя система образов, свои законы и цели.

Особенности компьютерного искусства:

компьютерная анимация и компьютерная графика, компьютерная музыка, интерактивный компьютерный перформанс.

Компьютерная анимация и графика – это «интерактивные» виды творческой деятельности, в которых применяются высокие компьютерные технологии для получения цветового эффекта, фактуры и движения через соединение визуального, аудио – и текстового материала внутри интерактивной компьютерной среды. Компьютерные комбинации: двухмерная и трехмерная графика, анимация, движущееся изображение (цифровое видео и фото), текст, гипертекст, музыка, звуковые эффекты.

Новым явлением мультимедийного искусства является Net Art (сетевое искусство). Произведения сетевого искусства чаще всего не функциональны. Web-страница – это форма художественного творчества, основанная на совокупности визуальных образов, анимации, текста, графики, призванных воплотить авторский замысел. Основная особенность Net Art – направленность на коммуникацию, а не на репрезентацию. Net Art – это общение со зрителем, вовлечение его в творческий диалог и творческий процесс.

Мультимедийные технологии дополняют раздел мультимедийных искусств. Феномен мультимедиа расширяет возможности применения мультимедийных технологий в различных областях деятельности, в том числе в сфере аудиовизуальных искусств или при создании компьютерной музыки.

Основные этапы овладения мультимедийными технологиями: 1) освоение процесса записи звука с помощью микрофона и с магнитных носителей и т. п.; 2) импортирование графических изображений из других программ, с оптических компакт-дисков; 3) сканирование фотографий, иллюстраций и других видов графики; 4) включение фрагментов видеофильма (или видеоклипа) в создаваемую программу; 5) создание системы гипермедийных связей в программе; 6) освоение различных способов связи отдельных компонентов материала в единое целое, структурирование материала и его графическое решение; 7) ознакомление с общими вопросами компьютерного дизайна; 8) цветовое решение программы и фильма; 9) подготовка спецэффектов с помощью компьютерной графики. То есть мультимедийные технологии – это новый спектр форм и средств информационного обмена, это элемент творческой деятельности.

Мультимедиа и технологии программирования

Мультимедиа – это новая технология создания программных продуктов, избавляющая пользователя-непрофессионала от необходимости сложного программирования программных объектов (звуки, эффекты динамической графики, диалоговые меню и т. п.). Это реализовано в специальных мультимедийных обо-

лочках. В подготовке программ на базе таких мультимедийных оболочек возрастает элемент творчества.

Мультимедийные технологии служат перспективным и надежным средством, позволяющим создателю учебного текста (рекламного ролика или видеоклипа) предоставить массивы информации в большем объеме, чем это может ожидать пользователь; наглядно, в интегрированном виде включать не только текст, графики, схемы, но и звук, анимацию, видео и т. п.; отбирать виды информации в той последовательности, которая соответствует логике познания и темпам восприятия конкретного пользователя.

Практика создания программ показывает, что на сегодняшний день сложился в определенной степени порочный круг: специалисты, занятые содержанием своего учебного курса, не имеют возможности, а порой и желания подключаться к процессу создания мультимедийных программ. Программисты же порой делают их без учета профиля (например, в случае обучающих программ – без учета опыта педагогической работы, специфики содержательного параметра конкретного учебного предмета). Вместе с тем, особенно для начинающих педагогов, необходимы хорошо структурированные и содержательно наполненные программы, готовые к использованию в реальном учебном процессе.

Хороший педагог не всегда готов воспринимать и использовать даже хорошо продуманные готовые программы, ибо он, как педагог-профессионал, имеет свою концептуальную линию, свое видение и решение проблемы, поставленной в лекции, в теме, курсе. Поэтому только совместные усилия, с одной стороны, программистов, подготовивших хорошие мультимедийные оболочки, и с другой стороны – профессионалов, прекрасно знающих свою предметную область, могут дать реальный и желаемый эффект в процессе создания обучающих программ.

Мультимедиа и индустрия развлечений

Средства мультимедиа превращают компьютер в центр бытовой, развлекательной, информационной, звуковой и видеоаппаратуры. Он радует красочными играми со стереофоническим или квадрофоническим звучанием, помогает через мо-

демы спутниковых систем связи установить контакт с друзьями и деловыми партнерами в любой точке мира.

На самом обычном персональном компьютере с помощью мультимедийных средств можно записывать и воспроизводить звуки своего голоса и музыки, просматривать видеоклипы со звуковым сопровождением и навечно запечатлеть историю своей семьи в памяти компьютера, получить возможность для проигрывания сотен и тысяч звуковых файлов с прекрасно исполненными и по-разному аранжированными музыкальными произведениями. Можно попробовать себя в роли исполнителя музыки на десятках и сотнях инструментов и даже в роли композитора, выполняющего полноценную оркестровку своих произведений. Воспользовавшись системой Karaoke, можно спеть песню вместе с известным исполнителем.

При наличии специальных аппаратных средств можно создать компьютерный архив высококлассных цветных компьютерных слайдов и видеофильмов, снятых на видеокамерах, а также документальных и художественных видеофильмов.

Для детей и взрослых представляют интерес игры с элементами мультимедиа. На одном диске можно разместить сотни простых популярных развивающих игр. Как правило, они имеют прекрасное стереофоническое звуковое сопровождение, «беседуют» с пользователем хоть и синтезированным, но близким к естественному, голосом. В них используются музыкальные произведения в сочетании с красочным, в том числе и трехмерным, динамическим многоцветным видеорядом, создающим иллюзию реальности событий, происходящих на экране компьютера. Особое значение имеют игры, рассчитанные на развитие мышления.

Значительный объем памяти компакт-дисков позволяет реализовать множество разнообразных игровых ситуаций. Прекрасное оформление имеют, например, игры-шахматы, военные и спортивные игры, игры-стратегии и многие другие.

Мультимедиа в научной сфере

Особую область применения мультимедиа представляют многочисленные системы сетевых видеоконференций, без которых сегодня не обходится научная сфера.

Технологии видеоконференцсвязи лежат в основе и дистанционного обучения и компьютерного обеспечения работы распределенных коллективов. Во многих странах указанные технологии широко используются также в коммерческой деятельности и при управлении event-сферой.

Технологии видеоконференций значимы для таких форумов, как семинары, конференции, конгрессы, «круглые столы» и т. п., которые являются важной формой обмена профессиональной информацией. Актуальность развития систем видеоконференций в России обусловлена рядом присущих нашей стране особенностей: наличием значительного количества территориально удаленных друг от друга научных и образовательных центров, недостатком средств для обеспечения адекватного уровня традиционных форм научного сотрудничества, таких, как национальные и международные конференции, научные командировки и т. п.

В наше время одними из наиболее острых проблем глобального характера являются проблемы антропогенного изменения климата и загрязнения окружающей среды. Поэтому мониторинг окружающей среды, развитие космического экологического мониторинга являются актуальными научными и практическими задачами, реализация которых предполагает широкое использование телекоммуникационной инфраструктуры, а также гипертекстовых и интерактивных информационных технологий. Актуальной является также проблема интегрирования национальных информационных ресурсов по окружающей среде, создание региональных баз данных и расширение электронных коллекций по результатам космического экологического мониторинга. Не менее актуальными являются исследования в области биоинформатики, биоинженерии.

Мультимедиа применяется в картографии, в управлении транспортом на магистралях, обучении правилам вождения автомобиля, при тренировке летчиков и космонавтов. Коллекционеры могут составлять детальные каталоги слайдов с изображениями почтовых марок, этикеток, произведений искусства из картинных галерей и др.

Перспективы использования мультимедиа разнообразны, области применения постоянно расширяются, совершенствуя наш мир и открывая новые миры, предоставляя информацию

глобального масштаба, меняя не только технику, но и, прежде всего самого, человека, его мировосприятие. Все это наглядно продемонстрировала эпоха пандемии 2020–2021 годов.

Раздел 2. ВИДЫ И ЖАНРЫ АУДИОВИЗУАЛЬНЫХ ИСКУССТВ

Жанрово-видовая структура аудиовизуальных искусств прошла свой путь развития. Основные виды кино, сложившиеся в ходе его эволюции: документальное, игровое, мультипликационное (анимационное), научно-популярное и учебное. Принципы деления киноискусства на виды. *Первый*: предмет экранного воплощения, своеобразие познавательной ценности фильма. *Второй*: особенности процесса воплощения замысла, способы его материализации. *Третий*: потребности зрительского восприятия, на которые ориентирован данный вид кино. Что касается жанра – это идейно-художественная структура произведения аудиовизуального творчества.

2.1. Кинодокументалистика и ее жанры

Предмет документального фильма – сама реальность, не опосредованная актерским исполнением, специальными павильонами, сочиненными сюжетами и т. д. Это связано с тем, что кинодокументалистика – это «мир без игры, без маски» (Д. Вертов). Многие жанры документального кино сложились под влиянием журналистики: хроника, репортаж и образная публицистика, включающая многообразные темы и жанры (обзор, очерк, портрет, проблемный фильм и т. д.). Проблема создания характера в документальном кино отличается от игрового фильма. Своеобразие типизации образа человека строится на реальном факте. Среди других жанров документального кино выделяются жанры, пришедшие из литературы: киноэпопея, драма, поэма и т. д. Значение творчества отечественных классиков документального экрана: Д. Вертова, Э. Шуб, Р. Кармена и др. Проблема правды в искусстве и документальность. Влияние документального кино на образный строй игрового фильма. Работа режиссеров игрового кино в жанрах документального фильма: А. Довженко, С. Герасимов, М. Ромм, Г. Чухрай, А. Сокуров и др. Особенности художественно-документального фильма. Документальная драма в творчестве М. Ромма: «Обыкновенный фашизм» (1964), «И все-таки я верю...» (1971).

2.2. Жанровая структура игрового фильма

Драматические жанры

Основные группы жанров игрового фильма: Психологическая (социально-психологическая) драма как один из ведущих жанров современного кино и ТВ. Ее основные особенности: глубина и жизненность конфликтов, углубленное психологическое исследование личности героя. Границы психологической драмы, ее стилевые возможности. Связь личности героя с историей, эпохой, социальными процессами, происходящими в обществе.

Кинотрагедия как жанр, основанный на общественно значимом непримиримом конфликте, чаще всего ведущим к гибели героя. Ценность общечеловеческих начал, высших идеалов человечества, утвержденных в трагедии. Особая нравственная наполненность, высокое духовное горение, отличающие произведения этого жанра. Классические образцы кинотрагедии. Трагедии В. Шекспира на экране и интерпретации Л. Оливье, Г. Козинцева, Ф. Дзефирелли и др. Сочетание жанра трагедии с особенностями эпических жанров. Фильмы С. Эйзенштейна «Броненосец Потемкин» и «Иван Грозный». Лирико-философская трагедия А. Тарковского «Андрей Рублев». Трагедия А. С. Пушкина «Борис Годунов» в постановке С. Бондарчука.

Мелодрама как жанр. Ее специфика: повышенная эмоциональность, динамическая интрига постановка морально-нравственных проблем, дидактичность финала. Из истории мелодрамы. Русская «салонная мелодрама» и ее традиции. Мелодрама по-американски. «Миф Золушки» на мировом экране. «Звезды» мелодрамы. Новые качества современной мелодрамы.

Эволюция комедийных жанров в кино. Демократические тенденции искусства комедии. Социальная активность смеха. Ведущие жанры комедии.

Эксцентрическая (трюковая) комедия. Ее связь с традициями балагана, цирка, мюзик-холла. Алогизм ситуаций, стремительный ритм, юмор трюковых комедий с участием А. Дида, М. Линдера (Франция), М. Сеннета, Г. Ллойда, Б. Китона (США). Эксцентрическая комедия в советском кинематографе

20-х годов (поиски школы «натурщиков» Л. Кулешова, ФЭКСов и др.). Советская эксцентрическая комедия. Творчество Л. Гайдая.

Лирическая комедия, окрашенная теплым авторским отношением к героям. Основные особенности лирической комедии: открытая эмоциональность, рассказ о любви, богатство юмористических ситуаций. Работа в этом жанре Г. Александрова, И. Пырьева, Э. Рязанова и других кинорежиссеров.

Сатирическая комедия – высмеивание социальных пороков, пережитков старого в обществе. Открытия Ч. Чаплина в области киносатиры. Творческие поиски отечественных мастеров в жанре сатирической комедии. Фильмы Я. Протазанова, Г. Александрова, Э. Рязанова, Ю. Мамина и др.

Трагикомедия как жанр, основанный на совокупности трагического и комического. Способность трагикомедии поднимать зрителя до высот человеческого духа, углубляя его знания о мире, отражая многообразные стороны действительности. Сочетания комического и трагического в изображении характера.

Творчество Ч. Чаплина как основоположника трагикомедии в кино. Тема «маленького человека», отторгнутого буржуазной цивилизацией и тщетно ищущего счастье.

Работа в жанре трагикомедии отечественных режиссеров 1960–1980 годов: В. Шукшина, Г. Панфилова, Г. Данелии, ведущих мастеров грузинского экрана: Т. Абуладзе, О. Иоселиани, И. Квирикадзе, Р. Чхеидзе, Э. Шенгелая и др.

Музыкальная комедия и ее особенности. Трансформация театральных жанров (водевиля, оперетты, ревю) в кино. Сочетание комедийных и лирических элементов с песнями, танцами, куплетами и другими музыкальными номерами. Традиции музыкальной комедии в зарубежном и отечественном киноискусстве. Звезды музыкального жанра в кино.

Приключенческие жанры. Их характерная особенность: острота фабулы, напряженность драматических конфликтов, различные перипетии развития действия (тайны, опасности, погони, преследования и т.д.), яркий герой.

Ведущие жанры приключенческого фильма: вестерн, детектив, «фильм путешествий», триллер, фантастический фильм и др.

Эпические жанры

Воплощение в кино форм эпической литературы. Характерная особенность данной группы жанров – повествовательное начало, изображение событий истории в сочетании с рассказами о человеческих судьбах, с раскрытием внутреннего мира героев. Основные эпические жанры в аудиовизуальных искусствах: фильм-эпопея, фильм-роман, фильм-повесть, фильм-рассказ.

Киноэпопея по произведениям Л. Толстого («Война и мир») и М. Шолохова («Тихий Дон»). Отечественные и зарубежные экранизации в постановке С. Бондарчука, С. Герасимова, К. Видора и др. Документальная телеэпопея Р. Кармена «Великая Отечественная» и др.

Кинороман и его отличительные особенности: развернутая система персонажей, сложная композиция, длительность событий во времени. Кинороман как экранизация и как оригинальное произведение.

Киноповесть как жанр, основанный на прозаическом повествовании. Взаимосвязь киноповести с психологической драмой.

Кинорассказ как малая форма повествовательного жанра. Отличительные особенности кинорассказа: лаконизм, четкость построения сюжета, тщательный отбор выразительных средств. Практика постановки в кино цикла новелл.

Лиро-эпические жанры

Общая характеристика этой системы жанров. Эмоциональность повествования. Активность «авторского» проявления либо в открытых формах (монолог, комментарий и т. д.), либо в самой структуре фильма (экспрессии, метафоричности, интерактивности изобразительно-выразительных средств).

Кинобаллада – жанр, в котором преобладает поэтическое видение мира, лирический склад мироощущения автора, наличие романтического героя.

Кинолегенда, в основе которой фантастические и исторические предания, поверья, рассказ, как о реальных, так и вымышленных героях. Национальные традиции и их влияние на особенности кинолегенд. Работа кинорежиссеров Э. Лотяну, С. Параджанова, В. Ильенко в этом жанре.

Кинопоэма и ее отличительные качества: субъективное восприятие автором (лирическим героем) событий. Образная структура и поэтическая символика данной группы фильмов. Открытие средств экранной выразительности в жанре кинопоэмы классиками советского кино Д. Вертовым, А. Довженко.

Киносказка как жанр, основанный на развитии фантастического, авантюрного или социально-бытового сюжета. Связь киносказки с традициями устного народного творчества. Работа в этом жанре известных мастеров советского экрана: А. Роу, А. Птушко, Н. Кошеверовой, Р. Быкова, А. Митты, С. Овчарова и др.

Кинопритча – философское размышление о проблемах человеческого бытия, произведение с глубоким смыслом (выраженным чаще всего в аллегорической инсказательной форме), обобщенно выраженной авторской концепцией. Сложность притчи для восприятия.

Философские притчи Т. Абуладзе, А. Тарковского, И. Квиикадзе, О. Иоселиани, Л. Шепитько, мастеров западного кино: И. Бергмана, Р. Брессона, Ф. Феллини, А. Курасаы и др.

Синтез жанров в аудиовизуальных искусствах. Дискуссии вокруг проблем экранизации. Мюзикл как синтетический жанр и его особенности: органичное соединение музыки с развитием драматического конфликта; движение сюжета с фотографией, пластикой и кинематографическими средствами выразительности (звукозрительными контрапунктами, ракурсом, планом, монтажом и др.). Экранно-музыкальная интерпретация классических сюжетов Б. Шоу («Моя прекрасная леди» Д. Кьюкора), Ч. Диккенса («Оливер» К. Рида), У. Шекспира («Вестсайдская история» Р. Уайза и др.)

2.3. Жанры анимации (мультипликации)

Мультипликация (animation) – подвижное изображение; создание эффекта движения изображаемых объектов посредством последовательного воспроизведения отдельных изображений. Для того чтобы глаз воспринимал анимацию как непрерывное движение, необходимо менять картинку не реже 14 раз/сек. Суть анимации – «оживление», одушевление.

Способ экранной реализации – павильон, где при помощи специальной аппаратуры фиксируются фразы движения рисованной или объемной мультипликации. Особенности мультипликационной драматургии, режиссерского мышления, изобразительной динамики. Интерес мультипликации к истокам сознания и подсознания человека, к мифологическому, фольклорному мировосприятию, ассоциативному строю мышления. Виды мультипликации: рисованная, объемная, синтетическая (коллаж), теневая (силуэтная). Ведущие деятели мировой мультипликации: Э. Коль, В. Старевич, У. Дисней, К. Земан, И. Иванов-Вано, Ф. Хитрук, Ю. Норштейн и др. Жанры анимации: сказка, скетч, басня, фельетон, философско-поэтические (притча, поэма, поэтическая миниатюра и др.), музыкальные. Роль А. Птушко в создании объемных (кукольных) фильмов смешанных жанров. Знаменитые фильмы А. Птушко: «Новый Гулливер» (по роману Дж. Свифта), «Сказка о рыбаке и рыбке», «Сказка о царе Салтане» и «Руслан и Людмила» (по произведениям А. С. Пушкина), «Каменный цветок» (по Уральским сказам П. П. Бажова) и др.

Уральская школа анимации и ее интерес к сложным произведениям отечественной и мировой классики «Сон смешного человека» по Достоевскому, «Корова» (по А. Платонову), «Старик и море» (по Э. Хемингуэю (режиссер-постановщик А. Петров), «Как стать человеком?» по Л. Андрееву (режиссер – В. Петкевич, художник В. Ольшванг), «Ваш Пушкин» и «Человек с Луны» (режиссер – О. Черкасова) и др.

Образный язык анимации. Компьютерные технологии и новый тип анимационного фильма. Компьютерная анимация и компьютерная графика и их использование в игровом кино.

2.4. Научно-популярный (учебный) фильм и его жанры

Предмет научно-популярного (научно-познавательного, научно-исследовательского) и учебного кино – деятельность человека в науке, труде, образовании, воспитании, сопряженная с поиском экспериментов, открытием, изобретением, существенным как для общества в целом, так и для жизни отдельного человека. универсальность, полифоничность экранных средств

выразительности научно-популярного кино. Использование разных форм кинодокументалистики (интервью, репортаж, кинонаблюдение) для характеристики научных опытов гипотез, хода эксперимента, личности ученого. Использование опыта игрового кино (приглашение известных актеров) и мультипликации для иллюстрации того или иного положения. Дидактическая основа учебного кино.

Научно-популярное кино, выполнявшее в 1920-е годы чисто просветительскую функцию, сегодня необычайно расширило свои возможности и границы. Первые фильмы знакомили зрителей с элементарными понятиями, давали первоосновы знаний в самых различных областях. У современного научного кино необычайно широкий объект изучения, исследования и популяризации. Особый интерес кино к той или иной области знания вызывается выдвижением в системе наук на первый план определенной конкретной науки так, если лидером первой половины XX века была физика, то во второй половине века лидерство, по признанию самих ученых, перешло к биологии, психологии, бионике, кибернетике. Это отразилось на тематике создаваемых лент. Вместе с тем в поле зрения научного кино – не только отдельные точные науки, но и все многочисленные отрасли науки.

Научное кино включает как фильмы, созданные исключительно для целей науки и не имеющие отношения к искусству, так и фильмы, в которых в разной (нередко в очень большой) степени ощутим художник.

2.5. Телефильм и телесериал

Пути развития отечественного телевизионного кино и его жанров связаны с приходом на телевидение в 1960–1970 годы режиссеров театра и кино: В. Басова, С. Колосова, М. Захарова, Е. Ташкова, В. Фокина, П. Фоменко, А. Эфроса, М. Швейцера и др. Специфика телефильма – камерность, достоверность, близость к «хронике живой жизни», «репортажность». Условность телекино. Новые возможности телекамеры расширили жанровую палитру телекино.

Ведущие жанры телевизионного кино: фильм-размышление, фильм-диспут, телерассказ, психологическая

драма, телероман, телемелодрама и др. Крупный план на телеэкране стал средством передачи внутреннего мира героя. В телефильмах указанного периода работали ведущие актеры отечественного театра и кино: И. Ильинский, Б. Бабочкин, А. Попов, М. Плисецкая, И. Смоктуновский, О. Даль, А. Демидова, О. Табаков, М. Ульянов, И. Чурикова, С. Юрский, М. Терехова, О. Яковлева и др.

Зрительский успех телевизионных фильмов М. Захарова по пьесам Г. Горина с участием актеров театра Ленкома: «Обыкновенное чудо», «Тот самый Мюнхгаузен», «Дом, который построил Свифт», «Формула любви», «Убить дракона» и др. Освоение телевидением жанра трагикомедии. Трагикомедии по произведениям Н. В. Гоголя, М. А. Булгакова, А. П. Чехова на телеэкране.

Многосерийный телефильм: истоки, практика, перспективы. Феномен многосерийности. Системообразующие свойства многосерийного фильма: длительность повествования; прерывистость его; особая организация частей-серий, требующая их определенной идентичности; наличие постоянных героев, сквозных персонажей. Эффект достоверности многосерийного телефильма. Телесериал как самое массовое по охвату аудитории зрелище.

Лучшие отечественные многосерийные телефильмы 1960–1970 годов: «Вызываем огонь на себя» и «Операция «Трест» С. Колосова, «Угрюм-река» Я. Лапшина, «Абдьютант его превосходительства» Е. Ташкова, «Тени исчезают в полдень» В. Краснопольского и В. Ускова, «Семнадцать мгновений весны» Т. Лиозновой, и др.

Жанры телесаги, телеромана, приключенческого фильма, политического детектива – это лидеры зрительских предпочтений.

Новый тип многосерийного телефильма на рубеже XX–XXI веков: «Идиот» (по Ф. Достоевскому) и «Мастер и Маргарита» (по М. Булгакову) В. Бортко, «Белая гвардия» С. Снежкина, «Доктор Живаго» (по Б. Пастернаку) А. Прошкина, «Дети Арбата» (по А. Рыбакову) А. Эшпая, «Жизнь и судьба» (по В. Гроссману) и «Тихий Дон» (по М. Шолохову) Д. Урсуляка, «Гибель империи» В. Хотиненко и др.

Опыт «биографического фильма» на телеэкране: «Достоевский» В. Хотиненко, «Завещание Петра I» В. Бортко и др.

Разножанровые зарубежные сериалы в пространстве Интернета.

2.6. Художественная фотография и ее жанры

Образное прочтение любого изображения основано на законах визуального восприятия, и любые проявления художественной формы должны им, так или иначе, соответствовать. Для создания художественных форм каждый вид искусства обладает своими уникальными возможностями. Выявление художественной сущности фотографии – это понимание пластического языка произведения, проникновение в него. Фотография включена в систему техногенных нерукотворных искусств. О значении и искусстве фотографии писали многие исследователи, зарубежные и отечественные: В. Беньямин, Д. Вертов, Р. Барт, Г. М. Маклюэн, А. Картье-Брессон, А. Лапин, С. Келби, Б. Петерсон, Г. Пондопуло, С. Сонтаг, М. Фриман, Н. Хилько и др.

Значение фотографии и ее функции за более чем полутора столетнюю историю во многом изменилось. Из забавного аттракциона она постепенно превратилась в средство передачи информации, а затем приобрела коммуникативные и художественные функции. Величайшее культурное наследие фотографии заключается в ракурсах, построениях перспективы, умении зрительно прочесть визуальные образы. Естественность и бесхитростность фотографии поражает новизной восприятия и простотой понимания заключенных в ней смыслов. Представители *пиктореалистической фотографии* противопоставляли богатство тональностей, внутреннюю музыкальность, что органично присуще самой реальности. Во взаимоотношениях форм виделось глубокое человеческое чувство без монтажа. Таким образом, специфику фототворчества составляют следующие *стилистические особенности*:

- 1) документальность изображения;
- 2) достоверность содержания;

3) возможность увековечивать мгновения, воплощающие существенные моменты действительности;

4) художественная интерпретация факта.

Современная фотография существует в единстве всех ее сторон: идейной, художественной, смысловой, выразительной, социальной и эстетической. К отдельным аспектам фотоискусства относят: выбор момента, ситуации, эстетического и художественного направления, тона, цвета, света, пластического решения, художественного стиля и жанра, специфических приемов обработки и воспроизведения и, наконец, личностного отношения к произведению. В фотографии используется символика цвета и света, игра тонов и оттенков. Так, контраст цвета и света дает контраст смысловой. Через цветовые и светотональные отношения осуществляется концептуальное осмысление реальности. Фотостиль может быть охарактеризован с точки зрения ассоциативно-художественной. В фотографии существует, как отмечает Н. Ф. Хилько, два основных слоя времени, взаимообусловленные между собой: «моментальность и монументальность. Эстетика дает фотографии ориентиры Поиска. Таким образом, фотоискусство можно определить как часть художественной культуры, направленной на создание техногенными средствами зрительного образа документального значения, художественно выразительного и с достаточной степенью достоверности запечатляющего в остановленном изображении существенный момент действительности»³⁷.

Основные *традиционные жанры фотографии* можно разделить на однородные и смешанные. *Однородные жанры* – это четкие разграничения фотопроизведений по жанрово-видовым признакам. В их числе: жанры, основанные на традиционном понимании фотоискусства как части изобразительного искусства: *портрет, пейзаж, жанровая фотография и натюр-морт*. Каждый из этих традиционных жанров дал жизнь новым ответвленным. Кроме портрета в фотографии можно выделить близкие по характеру жанры психологической и коммуникативной фотографии. В первой из них основной акцент делается на

³⁷ Хилько Н. Ф. Фотомастерство. – Омск : ОмГУ, 2011. – С. 143.

выявлении характера человека приемами творческой фотографии, здесь ярко выражаются психологические нюансы. Во второй, называемой также полипортретом, психологическая характеристика человека дается в динамике разворачивающегося во времени зрительного образа персонала кадров.

К пейзажу примыкает *ландшафтная фотография*, показывающая урбанизированное пространство в сочетании с природными формами. К натюрморту – *предметная фотография*, в которой образ формируется из предметов, созданных человеком, то есть рукотворных явлений, выражающих предметный образ. К жанровой фотографии примыкают два свойственных только фотографии жанра: *концептуальная и социально-проблемная фотография*, различие между которыми в том, что в первой преобладает обобщение и типизация, выражающие авторскую концепцию, а во второй – *образно-публицистическое* начало.

Вместе с тем, по мнению Н. Ф. Хилько, существует триада фотографических жанров, обусловленных спецификой появления фотографического образа, основанного на непредсказуемости и условном его порождении. Речь идет об абстрактной (условной), анимационной (мультипликационной) и фантастической фотографии. Первая оперирует символами, вторая – образами, похожими на реалии жизни; третья – сочетает в себе реальное и выдуманное, фантастическое, ирреальное начало. Корень у них один – спонтанность и непредсказуемость порождения фотообраза. К *смешанным жанрам* можно отнести следующие семь направлений соединения различных жанров в фотоискусстве (перемешивается в основном портрет, пейзаж и символические жанры):

- стаффаж (изображение животных на фоне природы);
- жанровый портрет;
- социальный портрет;
- психологический портрет;
- портрет-аллегория;
- фантастический портрет;
- концептуальная полижанровая фотография³⁸.

³⁸ Хилько Н. Ф. Фотомастерство. – Омск : ОмГУ, 2011. – С. 143.

В смешении жанров новый смысл привносится через разную окраску, сочетание различных стилей и образных решений, соединение композиционных замыслов, что порождает неординарное их восприятие.

Таким образом, отметим, что же является предметом изображения в однородных (традиционных), оригинальных и смешанных жанрах фотоискусства.

Кроме определенных жанров можно выделить следующие направления в фотоискусстве: социальное, этнографическое (антропологическое), документальное и художественно-публицистическое, плакатно-рекламное, художественно-конструктивное и декоративное, каждое из которых включает в себя элементы художественности и одновременно служит определенным практическим целям.

Фотография в системе аудиовизуальных искусств способствует передаче фактов культуры от поколения к поколению, обмену информацией внутри общества, создает основу культурно-исторической памяти поколений. Естественным фактором фотопублицистики является адресность фотопроизведений, predisposedness к интимности восприятия визуальной информации, диалогичность и концентрация новых впечатлений. Независимо от функционального предназначения фотографии главам все же остается образное начало, степень обобщения и типизации жизненных реалий и превращение визуальных фактов в осмысленный характерный образ как часть проектируемого фотографом художественного пространства.

Фотографические жанры и тематика в современном фотоискусстве постоянно меняются.

Классическим жанрам изобразительного искусства (портрет, пейзаж, натюрморт, исторический и бытовой жанр) соответствовали производные фотожанры студийного портрета и классического пейзажа, фотонатюрморта, жанровой и социальной фотографии. Наряду с этой классической «пятеркой» особое значение начинают приобретать специфичные для фотоискусства жанровые ответвления предметно-ассоциативной композиции, анималистического и натуралистического пейзажа. На уровне смещения жанров формируются новообразования в виде жанрового портрета и ситуативного пейзажа. На поликадровой

основе формируется новая жанровая группа *видового слайд-фильма*, портретного, путевого, проблемного или документального фотоочерка. Самыми универсальными аккумуляторами созданных образов является виртуальная или полиграфическая формы предметного или исторического фотоальбома, а также – полижанрового (тематического) слайд-фильма.

Наряду с вышеуказанными разновидностями классических и производных фотожанров формируется новая их система, построенная на делении фотоискусства на сюжетную и бессюжетную. Так, Н. Ф. Хилько в системе *сюжетных жанров* выделяет четыре направления: фоторассказ, жанр фотонаблюдения (секвенции), виртуальную или публицистическую форму жанров фотокниги, фотопэмы. В *бессюжетной фотографии* выделяется пять инновационных жанров: эксклюзив (нечто оригинальное, неукладывающееся в другие жанры), фоторазмышление, анимационная фотография, фотоимпровизация, абстрактная и концептуальная фотография, что хорошо укладывается в виртуальную или публицистическую разновидности фотоальбома

Он же считает, что существует 10 видов фотоискусства, подчиняющихся делению на три группы: сюжетная, бессюжетная и интеллектуальная фотография. Бессюжетная фотография представлена семью доминирующими жанрами, парами из лирической и эротической, романтической, фантастической, а также – мистической, юмористической и сатирической фотографии. Сюжетная фотография менее типичная для фотоискусства и включает в себя социальную драму и фотоэпос. Особое место в данном ряду представляет собой автономия интеллектуальной фотографии, аналогом которой в кино является фильм-размышление, на телевидении – авторская передача.³⁹

Современная цифровая фотография и ее роль в жизни общества.

³⁹ Хилько Н. Ф. Указ. соч. – С. 147–150.

2.7. Жанры аудиовизуальной рекламы.

Особенности видеоклипа

Клипковая культура – это разновидность аудиовизуальных искусств. Видеоклип (от лат. video clip) – короткий сюжет со специально снятым изображением, используемый как вставной номер в телепередаче. Использование в клипе популярной музыки, образов телесериалов делает его популярным у телезрителей. Приемы воздействия видеоклипа на аудиторию – лаконичность языка, референтность, конкретизация в передаче информации, апелляция к потребностям аудитории, коллажность, фрагментарность, китч, иронический подтекст и т.д. Работа в жанре видеоклипа Ф. Бондарчука, Д. Евстигнеева, Ю. Грымова. Фильм Ю. Грымова «Му-му» (1998) по рассказу И. Тургенева как явление клип-культуры. Использование эстетики элементов клип-культуры в 120-серийном сериале российско-американского производства «Бедная Настя» (2003, СТС).

Механизмы воздействия видеоклипов: манипуляция зрительским сознанием, апелляция к его музыкальным пристрастиям и эстетическим вкусам. Видеоклип как составная часть аудиовизуальной рекламы, ее мифодизайна.

Раздел 3. ПРОЦЕСС СОЗДАНИЯ КИНО-, ТЕЛЕ-, ВИДЕОФИЛЬМА

Постижение производства создания кино-, теле-, видеофильма – явление сложное и многомерное. Фильм – это эстетическая конкретность, действенность, художественная «предметность», без которой не может быть экранного искусства. Фильм, как было уже отмечено, – это не только синтез техники и творчества, но и традиционных искусств (литературы, театра, живописи, музыки). Исходя из этого, экранный образ включает в себя ряд составляющих.

3.1. Сценарий как литературная основа произведения аудиовизуального искусства

Все начинается с замысла. Он оформляется как заявка на сценарий. Принятый студией, он переходит в режиссерскую разработку. Дальше – съемка синхронная или с последующим озвучиванием, в павильоне или на натуре, или комбинированные съемки. Завершение – монтаж «как инобытие сценария»⁴⁰. А дальше – общественная оценка. Такова схема постановочного цикла.

Сценарий – это особый род литературы, предназначенный для экранного воспроизведения. Кинодраматургия – понятие неоднозначное. Это, прежде всего, система выразительных средств, которые воплощают экранное содержание фильма при помощи слова. То есть принципы создания драматургом словесного образа рассчитаны на аудиовизуальное воплощение. Драматургия тесно связана с драмой, прозой, поэзией.

Этапы становления кинодраматургии. «Темачи» и их функции на ранней стадии развития кинематографа. Технический сценарий как предварительная запись фильма, рабочий план съемок в хронологической последовательности. Нумерной сценарий как покадровая запись объекта съемок. Экран и литература. Использование сюжетов литературной классики.

⁴⁰ Вайсфельд И. В. Кино как вид искусства. – М. : Знание, 1983. – С. 35.

Отечественная кинодраматургия в эпоху развития «немого» кино в 1910–1920 годы была достаточно пестрой. В области кинодраматургии работали многие известные писатели и поэты: В. Каверин, А. Луначарский, В. Маяковский, Л. Никулин, Ю. Тынянов, К. Чуковский, В. Шкловский, а также кинорежиссеры Л. Кулешов, С. Эйзенштейн, В. Пудовкин, А. Довженко. В связи с появлением профессиональных сценаристов, сценарий проходит свою эволюцию в эпоху звукового кино. Дискуссии вокруг проблем «железного» и «эмоционального» сценария разворачиваются в 1930–1940 годы.

Трансформация сценария происходит в период «новой волны» советского кино в 1960–1980 годы, когда ярко проявилось творчество ведущих отечественных кинодраматургов: Е. Габриловича, А. Гребнева, Э. Володарского, Г. Бокарева, Ю. Клепикова, В. Мережко, А. Миндадзе, В. Приемыхова, В. Токаревой, Г. Шпаликова и др. Опыт режиссеров в области кинодраматургии тоже показателен: прекрасными сценаристами были М. Ромм и Г. Чухрай, А. Кончаловский, А. Тарковский, Г. Панфилов и др. В историю отечественной кинодраматургии вошли знаменитые «киноповести» В. Шукшина: «Живет такой парень», «Ваш сын и брат», «Странные люди», «Печки-лавочки», «Калина красная» и др. Так и остался нереализованным его сценарий «Я пришел дать вам волю...» (о Степане Разине).

Особенности современного литературного сценария как идейно-эстетической основы кино-, теле- и видеофильма. Художественная структура сценария включает замысел, его тему и идею, композицию, образ-характер. *Замысел* у сценариста возникает на основе изучения жизни. *Тема* – это то, о чем рассказывается в произведении. *Идея* – авторская концепция, основная мысль, воплощенная в художественных образах. Элементами сценария являются монолог, диалог, поступок персонажа. Драматический конфликт – это отражение в сюжете реальных жизненных противоречий, столкновение разных нравственных позиций, внешний и внутренний конфликт. Душу произведения кинодраматургии составляет развивающееся конфликтное действие. И в этом смысле киносценарий отвечает тем закономерностям, которыми руководствуется автор пьесы для театра. Раз-

мывание конфликтности – это распад драматургического целого произведения, его содержания и формы⁴¹.

Конфликт в сценарии является движущей пружиной действия. Сюжет и фабула сценария: экспозиция, завязка, развитие действия, кульминация, развязка. Внефабульные элементы создают атмосферу действия. Большое значение в сценарии имеют деталь, авторская ремарка и др.

Художественная структура сценария зависит от многих составляющих: личности драматурга, жанра фильма, стилового направления, эпохи, времени создания произведения. Общие требования к современному сценарию: зрелищность, пластическая выразительность, монтажность.

3.2. Роль режиссера-постановщика.

Режиссерский сценарий

Функции режиссера как постановщика фильма, возглавляющего творческую и производственную работу по его созданию. Режиссура – это процесс создания единства художественного образа фильма, его стилового решения, своеобразия интонации.

Режиссура, как отмечает И. В. Вайсфельд, охватывает шесть «полей высокого напряжения». Их можно обозначить так:

1) драматически-словесное – сценарий, включая диалоги и закадровый текст, весь строй драматургии фильма;

2) изобразительно-монтажное – работа с оператором и художником, способность режиссера мыслить в пластике, визуальности, конкретности;

3) актерски-мизанкадровое – внутреннее и внешнее действие актеров и неактеров на съемочной площадке в логике пространственного решения фильма, его драматургии;

4) музыкально-звуковое – весь комплекс образности, реализованный композитором и звукооператором;

5) технико-производственное – способность чувствовать и направленно анализировать возможности съемки, камеры, оп-

⁴¹ Вайсфельд И. В. Указ соч. – С. 59.

тики, звуковой аппаратуры для последующего экранного выявления замысла;

б) организаторский дар – сплачивать разнородный коллектив съемочной группы и цехов для экономного, целесообразного выполнения единой творческой и производственной задачи⁴².

Практика ранней режиссуры в кино – это сумма различных ориентаций на опыт традиционных видов искусства – как «высоких», так и «низких». Здесь особо следует отметить поиски Ж. Мельеса в развитии поэтики сценической и цирковой феерии; ориентация Я. Протазанова на культуру русского драматического театра, Е. Бауэра – на живописную и сценографическую выразительность. Активизация кинорежиссуры произошла в связи с приходом в режиссуру представителей смежных профессий-сценаристов «темачей»: Д. Гриффита, Л. Феайда, К. Дрейера; актеров: М. Сеннета, Б. Китона, Ч. Чаплина, операторов: Д. Вертова, Р. Флаэрти и др. Интересна работа в кино крупнейших театральных режиссеров (А. Антуана, В. Мейерхольда, М. Рейнхарда), которая также способствовала повышению статуса кино как искусства.

Формирование режиссерской школы отечественного кино. Поиски в области монтажа как основы специфики кино. «Эффект Кулешова». Теория «монтажа аттракционов» С. Эйзенштейна. Тяготение к монтажно-конструктивному, философски обобщенному выражению темы и зримая выразительность кадра в фильмах С. Эйзенштейна. Углубленная разработка повествовательного сюжета с опорой на психологическую образность актерской игры в картине В. Пудовкина. Искусство сценариста и режиссера А. Довженко в области кинопоэтики. Формирование теории «авторского кино».

Вклад в кинорежиссуру последующих поколений ее представителей отечественных и зарубежных: Г. Козинцева, С. Герасимова, М. Ромма, С. Бондарчука, М. Хуциева, А. Тарковского (СССР), О. Уэллса, У. Уайлера, Д. Форда, С. Крамера (США), М. Антониони, Л. Висконти, В. Де Сика,

⁴² Вайсфельд И. В. Указ. соч. С. 62–63.

Р. Росселини, Ф. Феллини (Италия), И. Бергмана (Швеция), М. Карне, Ж. Л. Годара, Ф. Трюффо, А. Рене (Франция), А. Курасавы, Н. Осимы (Япония), В. Вендерса, Р.В. Фассбиндера (Германия), А. Вайды (Польша) и др.

Режиссерский метод и стиль как выражение авторской концепции. Классика режиссерского творчества в 1970–1980 годы. Осмысление духовных проблем эпохи и личности на экране.

Особенности развития кинорежиссуры в России постсоветского периода (1990–2000 гг.) в условиях рыночной экономики и формирования «продюсерского» кино. Продюсирование фильма и кинорежиссура как главные составляющие концептуальной основы аудиовизуального произведения.

Пути формирования авторской концепции

Первый – формирование замысла, подсказанного сценаристом (или возникшего независимо от него).

Второй – анализ литературного сценария, его трактовка, подготовка режиссерского сценария как партитуры будущего фильма.

Третий – воссоздание замысла в образной структуре фильма. Особенность режиссерского сценария. Определение в нем всех аудиовизуальных моментов съемок: номера кадра и метража, вида съемки, плана и ракурса, света и цвета, диалогов, музыки и шумов: монтажная разработка каждой сцены.

Работа режиссера в подготовительный и съемочный периоды. Реализация изобразительного и музыкально-звукового решения фильма; работа с оператором и художником, с композитором и звукооператором. Подбор актеров. Поиск наиболее выразительного исполнителя при помощи дублей в процессе съемок. Различия в работе с профессиональными и непрофессиональными актерами. Построение мизансцены.

Уральская школа кинорежиссуры. Творчество режиссеров-документалистов: А. Литвинова, Л. Рымаренко и В. Волянской, Б. Галантера, С. Мирошниченко, Б. Кустова, А. Балуюева, В. Тарика, Б. Урицкого, Г. Негашева, Г. Шеварова; мастеров игрового кино: Я. Лапшина, О. Николаевского, В. Хотиненко, Н. Гусарова, Г. Кузнецова, В. Лаптева, В. Макеранца,

В. Сигарева, А. Федорченко; режиссеров-аниматоров: С. Айнутдинова, А. Золотухина, А. Караева, З. Киреевой, В. Ольшванга, А. Петрова, В. Фомина, О. Черкасовой и др.

3.3. Изобразительное решение фильма.

Функции оператора и художника

Изобразительная структура фильма – составляющая экранного синтеза и основа экранного образа в аудиовизуальных искусствах.

Роль художника в кино сводится к сбору иконографических материалов для фильма. Рисунок художника является средством подготовки изобразительного решения фильма. Цвет в кино имеет большое значение. С. Эйзенштейн о роли цвета.

Декорации. Сочетания в декорационном решении обобщенных образов с характерными для эпохи выразительными деталями. Роль декорации в характеристике персонажей, в создании эмоциональной атмосферы, реалистического символа. *Натура.* Природа при натурных съемках как один из героев картины. Декорация и натура как объект произведения, сфера для действия персонажей.

Костюм как своеобразная декорация человека. Значение костюма для выражения социальной, национальной, исторической принадлежности героя, его характера и общественного положения, возрастных особенностей.

Грим – частичное или существенное изменение лица актеров с целью создания определенного образа. Сложность исторического грима. Портретное сходство с прототипом и художественный образ исторического персонажа. Грим как пластическое выражение обобщенного представления о социальном статусе человека. Грим как выражение национальных черт персонажа.

Операторское искусство. Функция оператора в процессе съемок фильма первостепенны. Становление операторского мастерства и формирование отечественной школы операторского искусства. Творчество Э. Тиссе, А. Головни, А. Москвина и др.

Работа оператора на съемках картины. Составляющие операторской работы: кинематографический план, изобрази-

тельная и выразительная специфика общего, среднего крупного планов, деталь и др. Ракурс как средство операторского искусства. Съемка с движения и ее преимущества. Метод съемки скрытой камерой.

Отечественная школа операторского искусства. Творчество операторов Г. Рерберга, А. П. Заболоцкого, В. Нахабцева, П. Лебешева, А. Петрицкого, И. Слабневича, В. Юсова и др.

Уральская школа операторского мастерства. Творчество ведущих операторов В. Киреева, В. Макеранца, А. Лесникова, Р. Мещерягина, Б. Шапиро, Г. Трубникова, В. Осенникова, И. Лукшина и др.

3.4. Актер в кадре и за кадром

Единство природы актерского мастерства в театре, кино, на телевидении. Выразительные средства актера: мимика, пластика, жест, речь. Зависимость искусства актера от жанровой основы фильма и его образного воплощения режиссером. Пути развития актерского творчества в кино. Первые звезды немого экрана. Актер и его маска (А. Дид, М. Линдер, Ч. Чаплин, Г. Ллойд), Героини мелодрамы: А. Нильсен, М. Пикфорд, Л. и Д. Гиш, Г. Свенсон. Актеры русского дореволюционного экрана: В. Холодная, И. Мозжухин, Н. Лисенко, В. Полонский, В. Максимов и др. Язык актерского искусства эпохи немого кино. Актер и национальная культура.

Эволюция форм актерского искусства. Актерские школы в отечественном кино 1920-х годов. Школа «натурщика» Л. Кулешова. Теория «типажа» С. Эйзенштейна. ФЭКСы и их открытия. В. Пудовкин о психологизме актерской игры в киноискусстве. Расцвет актерского мастерства в эпоху звукового кино.

Система Станиславского в кино. Метод представления и метод переигрывания, их специфика и эффективность. Интуиция в творчестве актера Внутреннее и внешнее перевоплощение. Характер и характерность. Штампы актерского исполнения Кинозвезда как явление искусства и социальное явление.

Воспитание современного актера. Гармоническое развитие актера как основа формирования его личности. Индивиду-

альность актера как совокупность его психофизических свойств и интеллектуально-духовных качеств, составляющих его творческий потенциал. Артистический талант как способность к перевоплощению. Театральный актер в кино. Кинематографические работы А. Демидовой, О. Ефремова, Н. Гундаревой, А. Калягина, В. Машкова, Е. Миронова, М. Нееловой, И. Смоктуновского, М. Ульянова, И. Чуриковой, О. Янковского и др.

3.5. Монтаж

Режиссерский монтаж как сочетание кадров в фильме по их форме и содержанию для воплощения авторского замысла. Технический монтаж – первоначальная форма монтажа. Художественный монтаж как метод режиссерского мышления, как метод подачи идеи. Виды монтажа (последовательный, параллельный, ритмический, тональный, контрастный, ассоциативный и т. д.).

Из истории и теории монтажа. Роль Д. У. Гриффита. «Эффект Кулешова». Теоретические работы С. Эйзенштейна в области киномонтажа: «Монтаж», «Монтаж аттракционов», «Вертикальный монтаж». Реализация идей Эйзенштейна в современном аудиовизуальном искусстве. «Монтажное мышление» как основа экранной культуры в процессе создания фильма.

Организаторские способности режиссера – умение сплачивать разнородный коллектив съемочной группы и цехов киностудии для вдохновенного, целесообразного выполнения идейно-творческой задачи. Техничко-производственные качества режиссера, способность чувствовать и анализировать возможности пленки, оптики, камеры, звуковой аппаратуры, способность «оркестрировать» их для экранного воплощения замысла.

3.6. Музыкально-звуковое решение фильма

Аудиовизуальные искусства, сочетающие изображение и звук. Виды звука в кино: музыка, шумы, слово. Музыка в фильме. Принципы сочетания музыки и изображения. Кино и музыка как временные искусства, использующие законы ритма и гармонии. Попытки создать киноизображение под законченное музы-

кальное произведение. Односторонность подобных визуальных толкований многосложных музыкальных произведений.

Использование музыки в качестве подчиненного элемента в самостоятельных кинопроизведениях. Ведущая роль киноизображения. Роль музыки как катализатора эмоций.

Функции музыки в фильме. Внутрикадровая (мотивированная) музыка. Закадровая (авторская) музыка. Синтез и взаимовлияние внутрикадровой и закадровой музыки. Работа композитора в кино.

Использование шумов в кино. Натуральное звучание шумов. Образное их использование. Синхронный и асинхронный звук.

Слово и изображение. Речь героев (монолог, диалог, реплика и др.). Речь автора. Внутрикадровая и закадровая речь.

Особенности работы звукорежиссера. Озвучивание фильма. Участие актера в тонировке и дубляже.

Раздел 4. ОСНОВЫ ФОТОТВОРЧЕСТВА

Роль фотографии в культуре современного общества значительна и многообразна. Она связана практически со всеми областями человеческой деятельности, являясь важным средством массовой коммуникации. Особое место принадлежит фотографии в современной художественной культуре, где она плодотворно развивается и как вид изобразительного искусства и как новый вид образного творчества, наряду с другими явлениями медиакультуры, основанными на синтезе техники и творчества. Один из видных исследователей кино и фотографии Г. К. Пондопуло подчеркнул, что «Фотография стала неизменным спутником современного человека и оказывает существенное влияние на формирование его видения действительности. Одновременно она стимулирует интеграцию разных областей социальной деятельности и духовной жизни»⁴³. Речь идет о таких сферах как производство, культура, наука, образование, политика. В этой связи интересно рассмотреть, как развивается специфика художественной фотографии в разнообразии ее жанров.

4.1. Особенности фотопортрета

Портрет – изображение человека со всеми его индивидуальными особенностями, единство внешних черт и характера человека. На раннем этапе развития фотоискусства этот жанр развивался по законам портретной живописи, так как совпадал с нею по своим целям и задачам. Приемы художников-живописцев использовались фотографами в поиске позы, жеста, в выявлении душевного состояния человека, в отыскании соотношений фигуры и фона. В последнее время все большее распространение получил репортажный портрет, позволивший раскрыть на снимках душевный мир человека. Создание таких портретов основано на тех же принципах, что и фоторепортаж:

⁴³ Пондопуло Г. К. Фотография и современность. – М. : Искусство, 1982. – С. 5.

наблюдение и непосредственное запечатление удачно подмеченного душевного состояния, его деятельности, общения с другими людьми. Законченность и выразительность изобразительного решения репортажного портрета достигается путем выбора точки съемки, крупности плана, момента съемки, соотношений объекта и фона. Компоновка кадра-картины идет непосредственно в рамке видоискателя фотоаппарата.

Композиционные формы репортажного портрета имеют свои особенности: кадр часто строится как разомкнутая композиция, основные линии которой не замыкаются внутри кадра. Выразительность светового рисунка подчеркивается эффектным освещением, реально существующим на объекте съемки. Чаще всего используют портреты среднего плана – поясные или в полный рост. Такие кадры позволяют ввести в поле зрения объекта активный фон, детали и подробности окружающей обстановки, которые помогают полнее охарактеризовать.

Необходимым требованием, предъявляемым ко всякому портрету, является передача индивидуального сходства. Но сходство это не должно ограничиваться внешними признаками. Воспроизводя индивидуальный облик человека, художник раскрывает его внутренний мир, сущность его характера посредством вдумчивого психологического анализа изображаемого лица. При изучении личных свойств изображаемого на портрете человека, мы проникаем в его мысли и чувства, в его отношение к окружающему, «созерцаем», воспринимаем его мир – через призму его мыслей». В результате портрет «из изображения личности становится изображением мира сквозь личность.

В создании *эмоционального настроения* портрета играют роль обстановка, наблюдательность фотографа и предварительная перед съемкой. Прежде чем проводить съемку портрета, необходимо сравнивать состояния людей, выбрать, какое из них наиболее полно отражает характер человека. Важно понять смысловую наполненность взгляда, выражающую объективно понятное его значение (ласковый, вопросительный, удивленный, смущенный, суровый и неподвижный, бегающий, беспокойный, добрый, нежный и т. д.). Мимика губ неразрывна с выражением глаз и располагает широкой амплитудой оттенков волевых особенностей человека. Она выражает самые тонкие душевные пе-

реживания, неулыбчивое лицо всегда выглядит холодным и суровым. Улыбка может выражать довольство и радость, склонность к иронии, скептицизм, приветливость, уверенность в своих силах.

Искусство фотопортрета ставит перед художником в качестве обязательного условия *сходство*, при котором внутреннее содержание снимка легко читается зрителем по внешним признакам. Портретное сходство, не может быть решено иначе, как положение лица перед фотокамерой при котором нивелировалось бы расхождение в несоответствии правой и левой половины лица.

Композиция портрета – это выражение отношения к человеку, осмысленное размещение фигуры в кадре. Уравновешенность композиции в портретной фотографии бывает оправданной лишь тогда, когда съемка ведется в фас или в легких полуоборотах. Когда же в поле зрения видоискателя более резкие полуобороты, то расстояние по направлению взгляда до рамки кадра должно быть больше, чем в другой части кадра. Очень важно из всех положений лица найти единственное, самое выигрышное, которое и сможет передать в портрете индивидуальные черты характера человека.

Изображение рук в портретном снимке способно выразить конкретное действие, что придает портрету определенный сюжетный смысл. Правдивость в портрете заключается в том, что внутреннее и внешнее движение должны совпадать.

Портрет как создание художественного образа реального человека включает в себе идею познания его сущности. Тональный вымысел в портрете, который может проявляться в заглушении одних, менее значимых и усилении других, более существенных деталей оправдан лишь тогда, когда тональность не противоречит представлению о внутренней сущности человека.

Портрет в темной тональности нередко служит основой создания сложного драматического образа человека, обуреваемого какими-то страстями. Освещение в таком портрете построено на таком расположении источников, когда полностью отсутствует передний или передне-боковой свет, а к объективу обращена неосвещенная часть лица. Чтобы понизить общий контраст освещения, используют экран-отражатель или прибор за-

полняющего света малой интенсивности. Для разграничения темных тонов фигуры и фона применяется легкая контурная обработка. Эту модуляцию выполняет прибор бликующего освещения, установленного с темной стороны.

Портрет в светлой тональности – это такой портрет, тональное решение которого определяется тем, что темные участки изображения видны в такой малой степени, что не могут заглушить преобладания основной гаммы светлых тонов. Прибор для освещения портрета в светлой тональности прикрывают рассеивателем и устанавливают от фотоаппарата. Освещение не должно содержать теней, лишь немного по овалу лица, где лучи света скользят под острым углом, может возникнуть легкий темный контур. Выразительное сочетание фигуры и фона возникает тогда, если удастся их разграничить. Фон должен быть светлее портретируемого.

4.2. Художественное решение в пейзажной фотографии

По определению словаря терминов изобразительного искусства, «*Пейзаж* – это общий вид местности, ландшафт. В пейзаже проявляется вся система взаимоотношений человека и природы»⁴⁴. Главное в пейзаже – найти то выигрышное состояние природы, которое наиболее полно отражает замысел автора. Изображение природы также может передавать настроение, мысли автора. Оно – зеркало, в котором человек рассматривает самого себя. Пристально вглядываясь в мир природы, человек отмечает яркость красок и тона, богатство линий и гармонию различных узоров, сплетений природного материала, который нередко напоминает образы животных и человека.

Пейзаж – один из самых распространенных жанров в фотоискусстве. Да и может ли устоять фотограф перед соблазном запечатлеть красивый вид? «Фотографический пейзаж безгранично расширил область наших зрительных впечатлений, сделал получение визуальной информации независимым от непо-

⁴⁴ Краткий словарь терминов изобразительного искусства. – М. : Советский художник, 1959. – С. 126.

средственной связи человека с созерцаемым предметом»⁴⁵. Пейзаж повышает роль зрительной информации в духовной жизни современного человека. Фотография соединила документальное изображение реального мира с художественным его осмыслением, т. е. предельно сблизив искусство с действительностью.

Пейзаж не имеет ограничений в передаче чувств, мыслей, настроений фотохудожника, если он обладает острым и вдумчивым взглядом, умеет в самой жизни, в объективной реальности найти явления и мгновения, фиксирование которых позволило бы ему выразить свое отношение к миру и к окружающей действительности. При композиционном решении пейзажа, как и любой другой фотокартины, предполагается обязательное выделение главного объекта изображения, акцентирование на сюжетно важном элементе композиции. В пейзажном снимке зрителю должно быть сразу ясно, ради чего сделан снимок, и что интересное и важное он показывает. Если в кадре такой акцент отсутствует, то снимок превращается в обзорный, невыразительный общий план снимаемой местности.

Сильное влияние на характер пейзажного снимка оказывает освещение. Солнце, стоящее в зените, не дает или почти не дает теней, прямой резкий свет делает пейзаж плоскостным и схематичным. Время, близкое к полудню, тоже мало пригодно для пейзажной фотосъемки: тени в это время резко контрастны, создают грубую лепку формы, скрадывают детали, искажают перспективу.

Если же солнце светит несколько сбоку, пейзаж вырисовывается рельефней, тени раскрывают соотношения предметов между собой и последовательность их расположения в глубину, то есть создают многоплановость и перспективу. Лучшее время для съемки пейзажа – раннее утро или предвечерние часы ясно-го дня а лучшее положение солнца – сбоку и сзади аппарата.

Небо – важный элемент пейзажа, его тон и характер облачности имеют большое значение для снимка. Облака большей частью должны быть выделены, а подчас и усилены. Для проработки легких серо-белых облаков на бледно-голубом небе ну-

⁴⁵ Цит. по: Хилько Н. Ф. Фотомастерство. – Омск : ОмГУ, 2011. – С. 157.

жен плотный желтый светофильтр, и, наоборот, для ослепительно-белых облаков па глубоком синем небе – светло-желтый светофильтр. Слишком плотный светофильтр обычно делает небо темным и тяжелым, уничтожает воздушную дымку, даль становится отчетливее и уменьшается воздушная перспектива.

Наблюдательность – важнейшее качество для пейзажной съемки, позволяющее видеть самые тончайшие переходы светотени и мало заметные изменения в природе. Выигрышной подчас оказывается такое состояние погоды, которое достаточно сложно для производства фотосъемки, но при желании фотолюбитель не будет считаться ни с какими трудностями. Особенно эффективными являются такие состояния погоды: небольшой туман, легкая дымка, предгрозовое небо, мокрый снег, особенно выпавший на только что распутившиеся листья деревьев и другие неожиданности и сюрпризы природы. Съемка под дождем дает совершенно непредсказуемые сюжеты, а ночная съемка таит в себе сочетание таинственной обстановки с яркими световыми эффектами.

4.3. Предметная фотография и натюрморт

Натюрморт – изображение неодушевленных предметов в единой композиционной группе. Художник перед тем, чтобы написать натюрморт, выявляет форму предмета, его цвет, тонально соотносит предмет с окружающей средой. Зритель должен сопереживать, воспринимая предметы, изображенные на фотографии. Через вещь фотограф передает свое отношение к людям. Натюрморт построен на настроении автора по поводу увиденного. С вещами связываются обычно представления о времени, о событиях. Фотографический натюрморт учит любоваться глубиной, выразительностью мира вещей.

Автор ряда книг по фотографии С. Морозов ввел своеобразный термин – *«репортажный натюрморт»*. Пожалуй, он может иметь право на существование, так как современные фотографические натюрморты отличаются от живописных именно тем, что они не специально поставлены для съемки, а появляются чаще всего как признак исключительной наблюдательности

наших фотомастеров и возросшего умения запечатлеть на снимке то, что не удалось заснять.

«Натюрморт относится к постановочным жанрам фотографии, – пишет Н. Хилько. – Какие бы цели не преследовал фотограф при составлении натюрморта, он должен всегда стремиться скомпоновать его так, чтобы была ясно выражена основная задача и в то же самое время было достигнуто наиболее удачное композиционное решение натюрморта. Приступая к *компоновке натюрморта*, сначала нужно выделить место, где предполагается поместить натюрморт, и организовать для него так называемый задник, который послужит преградой для нашего взгляда, который иначе трудно будет сосредоточить на предметах постановки»⁴⁶.

Композиция натюрморта решается равновесием его отдельных частей, при этом имеются в виду не только сами предметы, но и изображаемая вместе с ними часть пространства. Для облегчения задачи нужно замкнуть его пространство в рамку, повесив на стену лист бумаги или кусок ткани, которые послужат фоном для предметов.

Определив «рамку», расставляют предметы. Один из них (чаще самый крупный) будет главным, обращающим на себя внимание зрителей. Остальные предметы размещают так, чтобы направить внимание зрителя на главный предмет и одновременно уравновесить все части постановки. Только при соблюдении этих условий натюрморт будет восприниматься как неразрывное композиционное целое. Следует иметь в виду, что главный предмет всегда выгоднее ставить дальше переднего плана (это дает взору необходимый простор), передний же план лучше заполнять мелкими предметами, не загораживающими пространство».

Работая над натюрмортом, следует особое внимание уделить передаче фактур на фотоснимке, так как они не только увеличивают сходство изображения с оригиналом, но и во многом усиливают живописные качества снимка. Решающее значение при передаче фактур имеет выбор освещения.

⁴⁶ Цит. по: Хилько Н. Ф. Фотомастерство. – Омск : ОмГУ, 2011. – С. 157.

Различные предметы натюрморта имеют, как правило, характерные особенности. Удачно подмеченные фотографом мельчайшие детали, нюансы, световые эффекты на изображенных предметах вызывают точные ассоциации. Натюрморты должны быть изящны и закончены по форме, лаконичны по композиционному рисунку, световым и тональным решениям. Но средствами натюрморта могут быть решены и более сложные, подлинно художественные задачи. Предметные композиции могут стать своеобразными картинами человеческой жизни и многое рассказать о невидимом в кадре человеке. Круг тем фотографического натюрморта неисчерпаем, выразительные средства, необычайно разнообразны. Решение практических задач часто приобретает особую конкретность, поскольку на многих снимках не просто показываются те или иные предметы, скомпонованные в изящные группы, но передается сюжет, обстановка действия, среда и «настроение» сцены, фрагментом которой становится такой натюрморт.

В натюрморте фотограф *собирает вещь в композицию* и снимок строится на пластических связях между ними. Перекличкой предметов подчеркиваются их качества, важные для смысла и образа. Пейзажный снимок сочетает фиксированные объекты и пространство в едином ансамбле, составные части которого взаимоотражаются друг в друге, причем пространственному фактору придается ведущая роль. В натюрморте изображается не мгновение, а время, длящиеся над неподвижным миром вещей. Фотограф должен научиться передавать форму предметов и их фактуру – только в этом случае в безжизненной вещи откроется незаметная обычно пластика и красота.

Вещное окружение человека на фотографии играет большую роль, усиливая правдивость события, сообщая ему психологическую глубину и точность. В натюрморте важен лаконизм, изящное построение композиции. Следует избегать резкого одностороннего освещения, глубоких теней.

Есть немало натюрмортов, построенных на настроении автора по поводу увиденного. С вещами нередко связывают представление о времени, о событиях. Натюрморт учит любоваться глубиной, выразительностью мира вещей.

Наблюдая за узорами листьев, светящихся на контровом солнечном свете, фотограф может совместить этот яркий элемент композиции с другим природным материалом. Таким образом получают «живые» натюрморты, наполненные солнцем и настроением и связанные с миром природы. Изображение какого-то предмета в интерьере, например, картины, может настроить на определенные раздумья, воспоминания, сообщить зрителю определенный импульс для размышлений.

Нужно помнить, что далеко не все фотографии можно отнести к строго определенному жанру. Есть ряд фоторабот, которые делаются на стыке различных жанров, а есть и такие, где грань, разделяющая жанры, просто стирается, и снимок выглядит в совершенно необычном свете.

4.4. Анимационная фотография

Фотограммы – своеобразная, художественная ветвь фотоискусства, обладающая большими художественными возможностями. Фотограмма – одно из самых распространенных направлений в новом, недавно народившемся жанре фотоискусства – фотофантастике, которая включает в себя и множество других способов трансформации реального мира: соляризацию, изогелию, так называемое сетчатое изображение, комбинированную печать с двух и более негативов и прочее. Фотограмма привлекает тем, что она образуется после непосредственного, живого прикосновения предметов со светочувствительным слоем. При этом точно фиксируются падающие на предмет тени, и характер теневого рисунка определяет художественные возможности снимка. Фотограмма на основе теней имеет свои художественные возможности. Тень делает предметы четкими, ясными, резко очерченными. Полутона от бокового освещения, световые переходы, образующиеся при наложении на фотобумагу различных прозрачных предметов, создают таинственность и загадочность изображения.

Большие возможности таит в себе *многократное экспонирование* с передвижением предметов. Развивая в себе способность удивляться совершенству мира или его противоречиям, гармонии его отдельных частей, фотограф создает гармонию.

Найти в соломинках, песчинках, крупинках предметов, осколках камней живой образ, поразительно напоминающий то, что задумано автором – едва ли не самая важная задача фотофантаста. Не случайно поэтому среди фотолюбителей особенно распространена тема космоса, общения с прошлым и будущим. Вот где простор детской неумной фантазии, волшебству открытия собственного, взгляда на мир!

Условный *таинственный мир фотофантастики* немислим и без такого распространенного способа получения изображения, как фотографика. Свободный и условный графический язык фотографии позволяет выражать впечатление от предметов при минимальной предметности самого изображения. В особой условности каждого графического приема проявляется творческий почерк автора. Суровость и величие графических пейзажей создается за счет изменения светлых тонов на темные и наоборот. Мир графических изображений по-своему, метафоричен, хотя и глубочайшим образом связан с закономерностями зрительного восприятия. Язык графики лаконичен и зачастую графичное фотоизображение может вызвать большое впечатление у зрителя, чем тот же объект, снятый в иной манере.

Графическая фотография (фотографика) находит свое место в современности легко и просто. Мы ценим в фотографической графике ее способность ловить поистине неуловимые мгновения жизни, закрепляя их в быстрых и очень характерных чертах, ее умение показать целое через изображение части, ее экспрессию и способность образительно выражать существо идеи.

Сетчатое изображение, основанное на образовании новой структуры, покрывающей негатив, если его промыть сначала в теплой, а затем в холодной воде, создает эффект заснеженного окна. Этот прием вводит зрителя в мир авторских ассоциаций, легких намеков на реальность, глубоких раздумий и переживании. Сетчатое изображение может сочетаться с техникой фотограммы, если на фотобумагу дается дополнительная экспозиция пленки с сетчатым изображением. Так на фотоплоскости могут пересекаться черты, имевшие место в реальной жизни и раздумья, мечты, вымысел автора.

Нередко фотолюбитель может прибегать и к *соляризации* – явлению обращения фотографического изображения (превращения негативного изображения в позитивное), возникающее при обработке передержанного негатива. Соляризация, нашедшая также широкое распространение и в кино, может способствовать отстранению изображения и переводу его в плоскость символа, знака, который связывает замысел автора с реальностью. Для получения снимка методом соляризации переэкспонированный негатив печатают обычным способом, затем проявленный, но незафиксированный снимок подвергают действию небольшой дозы света и проявляют вторично, после чего на нем появляется обращенное изображение. Затем снимок фиксируют и промывают обычным способом.

Для печати с двух и более негативов фотограф должен подготовить маски из картона или другого плотного материала, которыми во время печати закрывают участки, не получающие света во время повторного экспонирования. После первого экспонирования под красным (защитным) стеклом меняют негатив и ищут место для экспонирования другого участка. После этого устанавливают второй негатив и проводят второе экспонирование. Дальнейшая обработка фотобумаги идет обычным способом.

Начинать в фотофантастике лучше всего с фотограммы, которая приучает к культуре мышления, созданию сочетаний из простейших предметов, которые образуют грани образного решения снимка. Фотофантастика может вмещать в себя не только изображение отвлеченных предметов. Это также и изображение чудовищных животных так, как их представляет автор снимка, это намек на человека, своеобразный фотогротеск, фотометафора. Способами комбинированного изображения могут решаться темы отношения к природе и человеку через концентрацию внимания на самые интересные стороны жизни. Особенно ценным на выставках является фотоплакат, который образными средствами фотограммы и комбинированной печати отражает насущные животрепещущие проблемы, доступным и понятным языком простых сравнений и образных композиций.

4.5. Рекламное фототворчество

Рекламопроизводители могут использовать цифровую фотографию как популярный ныне прием визуальной рекламы. Дело в том, что осознание механизмов воздействия рекламных образов лишает их силы, нейтрализует их воздействие и уничтожает собственно рекламный эффект. Правда, для этого недостаточно просто ознакомиться с материалом рекламного образа, необходимо разобраться в нем настолько, чтобы быть способным актуализировать его непосредственно во время восприятия рекламы, например, во время поездки в автобусе, улавливая где-то на периферии зрения рекламную листовку или щит на обочине дороги, или неожиданно подвергаясь его воздействию во время просмотра любимой телепередачи.

Достаточное количество иллюстративного материала, введенное прямо в текст, описывающий особенности тех или иных рекламных приемов, как раз и преследует цель раскрыть «рабочий» режим облучения сознания потребителя рекламой при одновременном осознании механизмов этого облучения. Материалом может служить рядовая, обыденная, повседневная отечественная реклама последних лет. Поскольку речь ниже неминуемо пойдет о базовых принципах современного визуального мышления, то акцент будет сделан на компьютерной рекламной графике, выявляющей эти принципы с особой чистотой.

Назначение визуальной рекламы состоит в том, чтобы информировать население о потребительских свойствах товаров, их качестве и достоинствах, а также о различных видах услуг с целью их популяризации и создания спроса. Это задачи так называемой торговой и бытовой рекламы. Распространением сведений о всевозможном технологическом оборудовании и сырье для народного хозяйства занимается промышленная реклама. Она стимулирует общественную потребность и спрос, ее цель – реализация товара.

С помощью средств фотографии осуществляется активное психологическое воздействие рекламы на потребителя. Товары функциональные могут представляться посредством приемов привлечения внимания за счет акцентов восприятия. Гедонистические товары показываются благодаря эстетизации, приукра-

шивания, оглянцовывания свойств вещи (цвет, свет, фактура). Престижными товары становятся во многом из-за суггестии использования убеждений на эмоциональной основе. Приятные чувства от ассоциации с приятными вещами обыгрывается в фоторекламе с помощью образов моря, цветов, возврата к переживаниям детского образа, животных. Сформированные таким образом символы позволяют повысить свое положение людям, получивших их. Снятие напряжения в проблеме через рекламируемый товар может происходить с помощью идентификации, преодоление стереотипов и создания своего имиджа, направленного на формирование эстетических приоритетов в сознании зрителей (читателей).

Фотореклама заключает в себе много тонких *психологических аспектов*, которые должны учитываться при ее создании и планировании. Важно все – определение места и масштаба использования рекламы, влияние цвета, выразительность композиции снимка. Здесь на помощь должно прийти знание психологии зрительного восприятия, экспериментальный материал которой зачастую используется явно недостаточно.

Психологами установлено, что восприятие фотографии происходит последовательно и носит поэлементный характер. Поэлементность «прочтения» особенно четко проявляется там, где изображение соседствует с текстом и поэтому не может быть воспринято сразу и одновременно. Важно знать, как происходит восприятие зрительного образа. Сознательное восприятие характеризуется постоянным смещением внимания на другие объекты. Последовательность» в которой один элемент сменяет другой, относительно свободна, но все же не произвольна. Она зависит, по крайней мере, от трех факторов: читательского навыка, реакции зрителя на присутствие тех или иных элементов в изображении и композиционных особенностей. Так как осознанное восприятие всегда выделяет фигуру из фона, то «вес» элемента – отношение его габарита к размерам фона – является важным композиционным параметром. Фотохудожник может показать фрагмент рекламного товара, тем самым, придав ему больший вес, или из нескольких элементов составить фон.

Для *восприятия рекламного сообщения* безразлично, какое число элементов входит в изображение. Учитывая широ-

кую аудиторию, на которую ориентирована реклама, психологи высказывают мнение: не больше двух-трех. Важным организующим параметром издавна служила симметрия верха и низа, правых и левых частей изображения. Но со временем значение того или иного параметра падает, он «приедается». В современных фоторекламных произведениях асимметричные композиции встречаются наравне с симметричными.

Иногда фотопроизведение выступает как самостоятельный вид рекламы – фотореклама. Чаще всего это цветные или тонированные фотоотпечатки или диапозитивы (слайды), по размерам достигающие порой нескольких десятков квадратных метров. Встречается и другой вид рекламы, где наряду с фотографией используются элементы живописи, графики, орнаментов и текста, которые komponует и монтирует художник.

Четкую задачу на выполнение фотоснимка выполняет: характер колористического решения, крупность первого и остальных планов изображения, направленность линейного строя, контраст цветовых пятен, ритмика и перспектива – заранее определяет автор рекламного плаката – художник-оформитель. Свобода импровизации ограничивается рамками заданной темы, и это всегда должен учитывать фотограф. Цвет в рекламном снимке должен концентрировать, развивать «образ вещи» за счет насыщенных по цвету пятен и принимать во внимание недопустимость сколько-нибудь значительных падающих теней.

Что бы ни было показано на рекламном снимке – человек крупным планом или мотивы натюрморта и пейзажа, – все это связано с изобразительными приемами – стилем. Проблема стиля рекламного снимка ограничена двумя направлениями – реалистическим, основанным на правдивом изображении реальной вещи, и экспрессивным – динамичным, контрастным и цветонасыщенным. Другие методы, как бы привлекательны они ни были, не в силах выполнить поставленную перед рекламой задачу.

Профессиональные журналы ориентированы на специалистов какой-либо конкретной сферы деятельности (например для программистов и пользователей компьютеров – журналы «Компьютерра», «Мир ПК», «Компьютер Пресс»; издания для специалистов в сфере маркетинга – «Маркетинг», «Маркетинг и маркетинговые исследования в России», на Украине – журнал –

«Маркетинг и реклама» и др.). Журнальный формат в большей степени способствует размещению в издании объемной, развернутой информации.

Рекламная фотография в прессе является важнейшей социально психологической и коммерческой составляющей издания. Она служит своеобразным «лицом» издания, придающим ему актуальность, приближающую к запросам и интересам потребителей в наиболее быстро считываемой форме подачи информации.

Печатная (полиграфическая) реклама. Понятие печатной рекламы объединяет рекламу на таких носителях, как листовка, плакат, буклет, каталог, проспект, открытка, календарь и другие виды печатной продукции.

Фотобуклет – согнутый (сфальцованный) один или несколько раз лист бумаги с текстом или иллюстрациями. Схемы фальцовки могут быть самыми разнообразными: от гармошки-ширмы до сложных буклетов-пакетов. Разработка буклета дороже листовки, однако он позволяет сообщить больше информации и солиднее выглядит. Фотография в буклете является серией тематически-объединенных снимков, развивающих определенный визуальный образ.

Преимуществами фотопечатной рекламы являются:

- относительная дешевизна;
- оперативность изготовления;
- некоторые носители (например, настенные календари) позволяют обеспечить
- довольно длительный рекламный контакт с получателем;
- отсутствие информации о конкурентах на конкретном носителе и др.

Ниже приводится перечень рекомендаций применения фотографии в печатной рекламе.

1. Количество доминирующих хроматических цветов должно быть ограничено одним-двумя (максимум тремя), а ахроматических – двумя (белым и черным).

2. Тип композиции предпочтительнее четкий и легко определяемый.

3. Отношения цветов — ясные и достаточно контрастные. Не следует объединять пятна цвета при помощи широкого градиента полутона.

4. Воспринимаемую с близкого расстояния насыщенность цвета следует понижать, а контрастность уменьшать.

5. Контурные световых и цветовых пятен должны быть, насколько возможно, четкими, а фактура предмета, если она не выражает положительного качества предмета, — предпочтительнее гладкая.

6. Следует избегать некоторых, свойственных фотографическому изображению цветов, раздражающих глаз: ядовитых, вульгарно-грубых и т. п., так как они противоречат идее рекламного снимка.

При решении рекламной композиции необходимо учитывать условия освещенности. На ярком солнечном свете лучше всего сохраняет свой специфический тон желтый и голубой. Остальные цвета теряют свою насыщенность и изменяют цветовой тон. В теневых местах лучше выглядят красный, зеленый и синий. Для теплых цветов выгоднее освещение лампами накаливания, для холодных — люминесцентными лампами белого света.

Перегрузка формами или цветом нарушает ясность восприятия сюжета, выраженность мысли, идеи композиционного решения.

Важнейшей характеристикой фоторекламы является ее творческий характер. Причем значение данной характеристики настолько велико, что сам процесс, сначала на сленге практиков, а затем и в специальной литературе, получил название креатив (от англ. *creative* — творческий, созидательный) — творческая функция рекламного агентства по составлению рекламных текстов и выполнение художественных работ. Один из ведущих московских специалистов-практиков рекламы Игорь Ганжа (креативный директор РА «Пилот») определяет креатив как «процесс информационного и эмоционального наполнения рекламной коммуникации». И. Ганжа также предложил условную классификацию креатива по критерию наличия и необходимости иллюстраций: *дизайнерский* (например, плакат, практически все видеоролики и т. п.), т. е. креатив, направленный на созда-

ние визуального образа; *копирайтерский* (т. е. текстовый, например: «Нигде, кроме как в Моссельпроме», «Голосуй или проиграешь!» и др.); *смешанный* (содержащий элементы первых двух типов).

Создание рекламного обращения – сложный и многоплановый процесс, который помимо творческой составляющей включает в себя и элементы научных исследований, и проведение логического анализа, и сложные межличностные отношения (заказчика и рекламиста, творческого работника и менеджера сотрудников различных подразделений рекламного агентства и др.). Бывший директор американского рекламного агентства ВВЭО А. Осборн выделил следующие основные этапы творческого фоторекламного процесса:

Ориентация – определение визуальной идеи.

Подготовка – сбор относящейся к делу визуальной информации.

Анализ – выделение и соотнесение визуальных образов в композиции.

Формирование идеи – сбор различных вариантов визуального образа.

Инкубация – выжидание, во время которого приходит озарение.

Раздел 5. КРЕАТИВНЫЕ АСПЕКТЫ АУДИОВИЗУАЛЬНОГО ТВОРЧЕСТВА

5.1. Креативность как основа аудиовизуального творчества

Креативность, как известно, связана с освоением и преобразованием мира, окружающей жизни, среды обитания. Именно это является одной из главных целей аудиовизуального творчества, в процессе которого индивид расширяет свои познания о мире, осмысливая его с разных точек зрения: философской, нравственной, экономической, эстетической, правовой и т. д.; при этом проявляется его любознательность, желание познать себя в окружающем мире, проникнуть в тайны природы и человеческого бытия. Аудиовизуальное творчество способно расширить границы «непосредственного опыта» индивида, тем самым влияя на мировоззренческие установки, на процесс формирования личности.

В большей степени, чем другие формы общественного сознания, аудиовизуальная культура способна, как писал Л. С. Выготский, «вовлекать в круг социальной жизни интимные и самые личные стороны нашего существа»⁴⁷.

Креативная функция аудиовизуального творчества позволяет индивиду адаптироваться в современной жизни, окружающей среде, получить ответы на многие вопросы, подготавливая его к всевозможным противоречиям и катаклизмам. Этот процесс сродни не только обучению и воспитанию, но и медитации, так как способствует формированию творческого самосознания личности, ее способности жить и созидать.

При этом уровне познавательной деятельности следует понимать как путь продвижения к творчеству и самоосуществлению. Сошлемся в этом вопросе на подходы омского исследователя Н. Ф. Хилько, который выделяет следующие уровни познавательно-творческой деятельности⁴⁸:

⁴⁷ Выготский Л. С. Психология искусства. – М., 1968. – С. 317.

⁴⁸ См.: Хилько Н. Ф. Социокультурные аспекты экранного медиаторства. – Омск : ОГУ, 2004. – С. 28–30.

1. Объяснительно-иллюстративный или информационный уровень, связанный с погружением в проблему в процессе восприятия материала и насыщения им; развертывание проблемного поля.

2. Репродуктивно-воспроизводящий уровень: получение знаний по стереотипам и образцам и обозначенным алгоритмам действий.

3. Уровень практического освоения знания в форме развертывания идей, классификаций, прогноза и проектирования.

4. Проблемно-развивающий уровень: дальнейшее развитие идей в форме собственных интерпретаций и целостного видения проблемы.

5. Исследовательский, эвристический уровень, предусматривающий нахождение самостоятельных, творческих решений.

6. Уровень рефлексивной коммуникации и творческого саморазвития предусматривает наличие интеллектуальных приращений как стимулов личностных новообразований.

Цели информационно-образовательного взаимодействия в сфере аудиовизуальных технологий дифференцируются по уровням следующим образом.

Первый уровень – отбор экранных средств и медиатекстов для сбора информации и составления базы знаний; получение информации, удовлетворяющей познавательным интересам и способностям учащихся; иллюстрация трудно представляемых и требующих визуального анализа явлений.

Второй уровень – использование ранее полученных знаний и умений; объяснение своих предпочтений; определение способов познавательной деятельности и адекватных медиасредств; анализ сюжетных (смысловых) линий; анализ медиатекстов в историческом, социальном и культурном контекстах; создание медиатекста по модели имеющегося.

Третий уровень – использование готовых медиатекстов для решения посильных задач; оценка языка медиатекстов; их форм, жанров и категорий; «чтение», идентификация и обсуждение аудиовизуальных текстов, в том числе вопросов, связанных с языком медиа (ракурс, план, цвет, звук); исследование типологии фабул, встречающихся в медиатекстах и сравнение новых типов фабул с известными; идентификация и описание

различных стереотипов в медиатекстах; анализ новых значений словесных и визуальных символов; раскрытие содержания завязки, развития действия и развязки сюжета; понимание специфики медиатекстов; распознавание символических кодов, используемых медиа (кадр, перспектива, ракурс); объяснение того, как информация соотносится с кодами и условностями; анализ подразумеваемых и открыто выраженных идей; понимание смысла в комбинации элементов (звук, кадр, перспектива); понимание взаимодействия символических кодов для создания смыслов; сравнение способов интерпретации экранной информации; использование различной техники в планировании и создании медиатекстов.

Четвертый уровень – использование аудиовизуальной технологии для обучения и развития; создание проблемного пространства; развитие способов владения аудиовизуальным языком; анализ сюжетных и смысловых контекстов; постановка вопросов и проблем в досугово-образовательной деятельности; создание различных вариантов интерпретаций медиатекстов; определение путей решения проблем и задач; оценка эффективности различных элементов медиатекста; создание различных сюжетов на основе одного и того же изображения и наоборот (вербализация/экранизация).

Пятый уровень – создание собственных знаков, символов и визуальных артефактов; разработка способов построения сюжета; выражение собственных предпочтений или точек зрения; участие в дискуссии с помощью интерактивных средств; критическое чтение и оценка медиатекстов; типизация, классификации и сравнение медиатекстов с помощью экранных форм выражения; использование медиатекстов для исследования процессов и явлений; выбор средств и форм медиа; принятие решений по поводу использования доступных аудиовизуальных медиа (обоснование, выполнение и презентация своего медиапроекта); экспериментирование с различными формами и технологиями с целью изучения специфики их использования⁴⁹.

⁴⁹ См.: Хилько Н. Ф. Указ. соч. – С. 29–30.

Аудиовизуальные технологии в образовании вариативны, могут целостно или фрагментарно включаться в образовательный процесс. Методика построения моделей обучения и развития базируется на циклах познавательных, творческих и игровых заданий. Для обоснования аудиовизуальных образовательных технологий используются следующие теории, апробированные мировой практикой медиаобразования.

1. *Теория медиаобразования как источника «удовлетворения» образовательных потребностей*, цель которой – в помощи извлекать из медиа максимум пользы в соответствии с желаниями и склонностями.

2. *«Практическая» теория медиаобразования*, сущность которой – в создании студентами своеобразных видеосюжетов, в которых благодаря умелому использованию языка медиа обозначаются контуры самопостижения практико-ориентированного знания.

3. *Семиотическая теория медиаобразования* – репрезентация (представление) экранной информации в виде медиатекстов, благодаря чему открываются возможности креативно-эстетического преобразования информации в процессе формирования собственной образовательной стратегии.

4. *Теория формирования «критического мышления»* в процессе взаимодействия с экранным текстом, При этом складывается система социальных ценностей, с помощью которой преодолевается односторонность обучения, ненадежность данных, пристрастность суждений, неясность аргументации и бездоказательность, манипуляция со стороны экрана.

5. *Культурно-диалогическая теория медиаобразования* направлена на оценку и взаимодействие медиатекстов, следствием чего является вкладывание различных смыслов в экранную информацию и самостоятельная ее оценка⁵⁰.

⁵⁰ См.: Кириллова Н. Б. Медиакультура от модерна к постмодерну. – М.: Академический проект, 2006. – С. 413–416.

5.2. Роль видения и мышления в процессе аудиовизуального творчества

Видение окружающего мира как способ умозрительных психологических реакций, как способность улавливать формы, линии, сочетания светотональных переходов и нюансов, как проникновение в сущность предметов через их внешние очертания приходит к индивиду в процессе постоянных тренировок и выполнения упражнений, развивающих зрительные представления. В видении скрыта способность удивляться совершенству мира, его противоречиям, гармонии его отдельных частей или несовместимости явлений. Образное или символическое видение формируется в зависимости от доминирующей развитости соответствующих представлений. Оно появляется в результате осмысления того, что было обнаружено, открыто в прошлом познавательном опыте. При этом преодолеваются ставшие уже привычными взгляды. Способность в окружающих вещах видеть гармонию, красоту линий, игру света и тени относят к области художественного видения, углубление в суть явлений, обострение чувственного восприятия при обнаружении скрытых смыслов относится к интеллектуальному видению.

С помощью зрительного восприятия регистрируется глубинное изменение формы, масштабная выразительность, светотональные и перспективные построения, главное и второстепенное, характерное и несущественное. Видение сопряжено со зрительной наблюдательностью – способностью замечать штрихи, нюансы, детали – характерные, но мало заметные особенности предметов и явлений. Ассоциативные образные решения основаны не на внешних эффектах, но на разного рода связях с мыслями по поводу видимых явлений.

Овладение языком аудиовизуальных образов помогает увидеть возможности их использования, постичь их внутренние закономерности, что в свою очередь существенно активизирует видение. Система формирования видения – совокупность личностных ориентации в сфере экранных образов и символов. Основной дидактический принцип овладения медиаязыком – это постепенное расширение круга воспринимаемых объектов, зоны их взаимовлияния от системы непосредственного предметного окружения до расположенных в виртуальной реальности.

Образное видение связано с особенностью зрительного восприятия, при котором повышается чувствительность к генерированию образов в процессе наблюдения, слежения и поиска. Это позволяет осуществлять познавательную деятельность на основе личностного мировосприятия и собственной позиции.

Знаково-символическое видение включает в себя и сам знак, и его формы, а также условности символа в различных варьируемых значениях. Оно способно существенно повысить интенсивность визуализации различных смыслов.

Интеллектуально-образное видение заключается в придании образам смыслового значения, в опредмечивании предполагаемых решений, связей, систем. Здесь могут привлекаться ирреальные образные решения, связанные с иллюзиями и фантомами, сгущаться эмоции, настроения, мысли, вызванные не только ситуациями и событиями обыденности, но и также искусственно организованным материалом подсознательные интеллектуальные решения и образные ходы получают новую структуру, будучи извлеченными из него. Видение всегда опирается на совокупность деятельностных и смысловых контекстов, структурные характеристики которых воспроизводятся на экране, как отмечает Р. Арнхейм. Таким образом в процессе формирования психики человека определяются основные структуры его видения, опирающиеся на зоны ближайшего развития. При этом познание носит опережающий характер, реализуя потенциальные возможности видения, заключенные в системной мыследеятельности на основе экранных образов. Благодаря видению человек начинает постепенно приходить к осознанию визуальных образов, интуитивному распознаванию значений и смыслов, заложенных в визуальном пространстве любого экранного повествования, логически выстраивать накопленную визуальную информацию. Постепенное изменения стилей, тем, сюжетов, способов познания и мышления, что в свою очередь начинает формировать новые типы видения.

Меняя не только видение, но и способ изображения, форму организации визуального материала, можно добиваться большей всесторонности в отражении познаваемого материала, стремиться к тому, чтобы он отвечал установленным принципам, моделям, мироощущению. Любое изменение сложившегося

видения должно удовлетворять современным парадигмам мышления (системам идей, понятий, представлений, фиксирующих видение и определенные способы изображения).

На этой основе появляются новые способы визуализации, в которые входят способы построения изображения или выражения (суммирование проекций и видов, художественное и светотеневое моделирование, перспектива и т. п.), а также артефакты, с помощью которых они создаются (линия, световое пятно, светотень, фон, тон, масштабы, организация пространства и колорита, пропорции, композиционные связи). Эта техника, как фильтр, выявляет для видения одни характеристики и моменты и отсекает другие; поэтому она в значительной мере ответственна за видимую глазом форму и структуру предмета.

Способности к различным типам видения развиваются на основе поддержания интереса к эвристическим способам познания. Это осуществляется на основе постоянного обновления впечатлений, направлений деятельности, «погружения» в среду изучаемого предмета, развитие глубинности, масштабности и целостности зрительного восприятия, акцентирования на главном, видение смысловых внутри- и межконтекстных переходов. В видении отражается концентрация приемов, способов и средств познания.

К понятию «видение» примыкает понятие «визуальное мышление», под которым понимается осмысление содержания аудиовизуального восприятия в соответствии с собственными установками, понимание образов и символов и соотнесение с другими элементами интеллектуального пространства. Анализ, синтез, оценка и комбинирование медиатекстов носит характер построения концепции изучаемого явления. В визуальном мышлении сочетаются образное и логическое решение проблемы. Оно носит преимущественно диалоговый или монологический характер, может иметь критическую или соподчиненную окраску в зависимости от сложившихся внутренних противоречий и содержания. Диссонансы текстов и изображений, разновременные и разнопространственные блоки аудиовизуальной информации могут объединяться за счет смысловой, концептуальной, тематической, проблемной или ассоциативной сочетаемости.

На основе исследований Н. Н. Борагиной, В. Л. Деглина, Г. А. Доброхотовой, С. Ю. Маслова, Н. Н. Николаенко, Н. Ф. Хилько выявлены основные признаки познавательных процессов, свойственных образному и логическому мышлению. На основе этих данных определяются визуальные характеристики этих двух видов мышления, определяющие соответствующие способы познания.

5.3. Компьютерные и аудиовизуальные технологии в социально-культурной деятельности

Аудиовизуальная техника является одним из неизменных атрибутов обучения в системе социально-культурной деятельности. С помощью видеокамеры на экране воссоздаются этапы восприятия окружающей реальности, за счет следования движения человеческого глаза и интерпретации этого движения с помощью монтажа. Первичный и вторичный монтаж создает условия для перехода с помощью эффектов «продолжения» и «вставки», подбираются крупность планов, центра внимания, место съемки, световые и цветовые соотношения, направление, фаза и скорость движения. Каждому приему съемки или просмотра соответствуют различные творческие обоснования.

При этом с помощью камеры фиксируется смена построений и мыслей, эмоционально-смысловая динамика в развитии пластических образов, соответствующие образные обобщения. Помещение объектов восприятия в контекст видеофильма, их раскадровка, фрагментирование и связывание формирует энергетическое пространство личных ассоциаций, чувств, мыслей, духовно-нравственной жизни.

ИКТ обладают важной специфической особенностью существовать в форме экранной речи, связанной с навыками аудиовизуального общения на основе звукопластической динамики информации, меняющегося пространственного и временного измерения. Вертикальные и горизонтальные направления восприятия в видео регулируют поток ритмических и образных развертываний. Экранный образ в данном случае не столько выражает эмоцию, сколько показывает, как во внутреннем пространстве скоординировано впечатление от получаемой зрите-

лем видеoinформации. Внутреннее и внешнее пространства при этом как бы обращены друг к другу и словно ведут диалог. «Создание видеокomпозиции, как следует из вышесказанного, – это проекция внутреннего пространства вовне»,⁵¹ – отмечает Н. Ф. Хилько.

При выпуске видеофильмов необходимо учитывать психолого-педагогические и методические аспекты подготовки аудиовизуальных материалов. Необходим тщательный подход при отборе просматриваемых видеофильмов для использования в разной аудитории. Монологи должны быть оптимальной продолжительности, речевой ряд не должен доминировать над зрительным, тема должна быть строго выдержана.

С помощью видео осуществляется четкое и продуманное дозирование информации, чтобы не допустить перегруженности фильма. В связи с этим композиция и логика построения видеофильма должны быть таковыми, чтобы создать проблемную ситуацию, требующую взаимных решений.

Дидактические функции видеофильмов и видеопрограмм заключаются в следующем:

- создание условий для получения новых знаний;
- иллюстрирование учебного материала;
- обобщение и систематизация имеющихся знаний;
- стимулирование самостоятельного познания.

Эффективной формой мобилизации внимания, повышающей ответственность как творцов-постановщиков, так и зрителей, активизирующей их восприятие, является выдача заданий, которые перед его демонстрацией формулирует преподаватель. К их числу относятся: зарисовка иллюстративного материала с подписями, повторение увиденных опытов, упражнений, экспериментов; изготовление моделей или макетов по образцу, подготовка пересказа по плану фильма, воспроизведение диалога действующих лиц, написание эссе, изложения или сочинения по мотивам увиденного. Задания можно дополнить вопросами.

После просмотра выясняется степень усвоения материала, он приводится в систему, делаются выводы и обобщения.

⁵¹ Хилько Н. Ф. Указ. соч. – С. 42.

Мысль направляется на подтверждение теоретических и практических положений. Проводится послепросмотровая беседа, цель которой – переработка увиденного, анализ, сопоставление, вскрытие причин и следствий.

Более того, видеофрагменты помогают созданию проблемных ситуаций. Они могут использоваться в качестве вводного материала, предшествующего формулированию проблемы. В другом случае с помощью фрагментов дается опорный фактический материал, ведущий к появлению вопроса. Хорошо, когда есть факты, удивляющие и вызывающие желание дойти до истины.

Активное отношение к видеоинформации достигается не только за счет ее содержания, но и также за счет своеобразия композиционного решения и монтажа материала. Разные интерпретации одного образного содержания наталкивают на сравнения, обобщения, сопоставления. Показ незавершенного эксперимента вызовет необходимость самостоятельного развития практических идей. Пропуск определенного этапа в изложении видеоматериала потребует восстановления пропущенного.

Вопросы и задания закладываются в сценарий таким образом, чтобы активизировать мысль учащихся. Обращение непосредственно с экрана позволяет дифференцировать и индивидуализировать объяснение или повторение темы. С экрана монитора может звучать указание или инструктаж, а ответы учащихся записываются на видео.

Видеофильм может быть разработан и снят самими студентами и тогда он становится средством коллективной самостоятельной творческой работы. Специфическими особенностями видеоизображения являются: наличие крупного плана, подетального изображения, спецэффектов, стоп-кадров, рабочих пауз, благодаря которым достигается большая интимность и личная обращенность к зрителю. Кроме этого, возникает эффект обратной связи и коммуникации с ведущим. Кстати, здесь надо не забывать, что слово видеофильма не регламентировано скоростью пленки, и это позволяет ведущему более глубоко пояснять объект показа: детали, задания на любом отрезке учебного процесса.

Видеозаписи создаются с учетом дидактических особенностей лекций, уроков. Стоп-кадры, формы свободной связи слова с изображением и спецэффекты подразделяются на целостные, фрагментарные и вставочные. Они имеют четкое назначение и включаются в обучение на основе принципа дополнительности (комплементарности).

Видео предоставляет возможности любых комбинаций с изобразительным рядом, позволяющих осуществлять интенсивный поток трансформаций объемов, предметов, деталей, световых гамм, впечатывание одних кадров в другие.

Видеокамера дает возможность программировать и создавать экранную реальность, динамические зрительные образы. Легкость съемки и воспроизведения ее результатов позволяет говорить о применении видео как средства визуальной письменности. Зрительными образами не только фиксируется динамика реальной действительности, но и передается отношение к ней.

В XXI веке компьютер стал наиболее современным техническим средством, который автономно и в составе мультимедийных комплексов широко применяется как средство образования, являясь основой программированного обучения и создания различных обучающих программ и аудиовизуального творчества. Он позволяет строить обучение в режиме диалога, реализовывать принципы индивидуализированного обучения, опирающегося на модель студента.

Компьютерная техника способна сама кардинально изменить технологию обучения, научить алгоритмически действовать, расчленять любую сложную задачу или проблему на простые компоненты, видя конечный результат, четко его представляя, конструируя программу по блокам. Из пассивного изучения предмет образования превращается в активную деятельность, при которой проявляется личный интерес, личный подход, производится индивидуальный отбор вопросов.

Выделяют следующие типы компьютерных обучающих систем: тренировочные (предназначенные преимущественно для закрепления умений и навыков), наставнические (ориентированы на усвоение понятий и работают в режиме, близком к программированному обучению); проблемного обучения, реализу-

ющие не прямое управление; имитационные и моделирующие; игровые программы, использующие в качестве средства обучения игру. С учетом развития компьютерного обучения различают традиционные и интеллектуальные обучающие системы.

Допускается постановка студентом учебных задач и управления процессом их решения. Вместе с тем здесь обязательно обеспечивается распределение управляющих функций между компьютером и индивидом, передавая последнему новые обучающие функции и обеспечивая оптимальный переход к самообучению. Здесь решение заранее не программируется, а закладываются данные об учебной задаче, целях обучения, особенностях учащегося, способах оказания ему помощи. Традиционная компьютерная система реализует заложенную в нее программу, а интеллектуальная обучающая система выступает как понимающее устройство, которое способно в каждый конкретный момент принимать решения о том, как в данный момент оптимально строить процесс обучения. Эта система организует управление учебной деятельностью как эвристический процесс.

В современной компьютерной системе процесс обучения поддерживается комплексом программ (модулем). Различают следующие модули: экспертная система, педагогический модуль, управление учебной деятельностью, модель учащегося, познавательный интерфейс.

Компьютер расширяет возможности наглядного представления учебного содержания; ускоряется усвоение разнообразных декларативных и процедурных знаний; предоставляется учащимся доступ к большим объемам информации. Компьютер позволяет включить в содержание обучения различные эвристические средства, прежде всего стратегии поиска решения задач. Компьютер создает реальные предпосылки для создания интегрированных учебных предметов, усиления профессиональной направленности обучения.

В компьютерных образовательных технологиях используются инновационные методы обучения, реализующие изобразительные возможности компьютера (визуализацию); расширение круга учебных задач; широкой диалогизации учебного процесса, возможности моделирования совместной деятельности учителя и учащегося на всех этапах обучения. Значительная

гибкость на всех этапах обучения достигается при помощи широкого варьирования «поля самостоятельности», то есть тех отклонений от нормативного способа решения задачи, при помощи которых предоставляется помощь.

Компьютер предоставляет информацию, в том числе и относящуюся к способу решения поставленной конкретной задачи. Исключает отрицательные эмоции при допущении ошибки, дает возможность приобщения к исследовательской работе. Компьютер может служить целям развития одаренных детей, а также – реабилитации и коррекции проблемных категорий молодежи.

Компьютерная техника дает возможность реализовать студентам свои творческие идеи в виртуальном мире. Объемное изображение и звук могут способствовать развитию памяти, реакции, интеллекта, логики, внимания, восприятия и воображения. Современные технологии позволяют любому человеку создавать компьютерные фильмы, энциклопедии, журналы, интернетные сайты. Компьютер в сочетании с видео и другими электронными системами представляет собой мультимедийную систему. Рассмотрим функции мультимедийных средств, позволяющих активно внедряться в образовательный процесс.

1. Информационно-поисковая.
2. Коммуникативная (диалоговая).
3. Креативная.
4. Техническое опосредование учебного процесса.
5. Заместительная (вместо лекции, экскурсии, семинарского занятия).
6. Индивидуализации образовательного маршрута.
7. Закрепление знаний, умений и навыков.
8. Тренинговая.
9. Ускорение процесса получения знаний.
10. Контроль и коррекция качества получаемых знаний.
11. Учет и мониторинг образовательного процесса.
12. Управление учебным процессом.
13. Создание индивидуальной стимулирующей среды, анализа и экспериментирования.

Можно выделить следующие учебные блоки применения компьютера в образовании сообразно функциям компьютера:

1. *Расширение знаний* и знакомство с новыми источниками, недоступными для обычного визуального ознакомления.

2. *Упражнения* на постижение графических, колористических, композиционных, символических и логических закономерностей; поиск различных возможностей и эффектов графических редакторов (отражение, инвестирование, трансформация, наложение).

Здесь используются соответствующие сопровождающие виды образовательных мультимедиа: видеотренинг, видеоэксперимент, видеоигра, компьютерный репетитор, маршрутизатор, переводчик, телевикторина, телеобозрение, телереконструкция, видеоклип.

3. *Развитие коммуникативности* студентов в интерактивной среде. Здесь основная задача – усвоение и развитие знаний в процессе различных видов общения с помощью создаваемой среды электронной коммуникации.

4. Цель следующего блока состоит в том, чтобы студент выступал в роли *творческого субъекта* аудиовизуальной деятельности. Соответственно здесь основной задачей выступает моделирование компьютерных объектов усвоения знаний с помощью конструирования. Содержательными компонентами являются занятия как своеобразные формы «погружения» в интерактивные среды, обучающий эффект, достигаемый на данном уровне – развитие творческой активности, рефлексивных и коммуникативных способностей, памяти и восприятия.

Таким образом, неформальные, инновационные методы развивают творческую смелость, воображение, способствуют развитию дивергентного мышления, развитию самостоятельности к оптимальному выбору.

В зависимости от способа включения в творческую деятельность, основанную на познавательных возможностях компьютера, определяются стратегии развития личности. Компьютеру свойственна способность оперативного обновления и научной, и образовательной информации – динамичность, системное обогащение содержания, символизация познаваемых явлений.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В данном учебном пособии рассмотрены не только специфика аудиовизуальных искусств (кино, телевидение, видео, анимация, компьютерная графика, художественная фотография и др.), но и их жанровая структура, а также разные формы аудиовизуального творчества.

Целью аудиовизуального творчества, основу которого составляют новые медиатехнологии, является создание художественного образа, который включает в себя как характер произведения, так и звукозрительный образ, в том числе образ каждого эпизода, сцены, где изобразительность (визуальность) переходит в образность. Самое сложное в аудиовизуальном творчестве – это процесс создания кино-, теле-, видеофильма, который включает в себя несколько этапов: от замысла к сценарию, разработку режиссерского сценария, в который режиссер привносит свое видение мира, свой жизненный опыт, в котором он воплощает художественную концепцию фильма, подбор съемочной группы, куда входят оператор, художник, композитор, звукорежиссер, актеры-исполнители, словом, все те, кто создает аудиовизуальный (звукозрительный) образ фильма. Поскольку современный фильм является продюсерским, то ведущая роль в создании аудиовизуального произведения принадлежит продюсеру (речь идет не только об экономической составляющей, но и о творческом руководстве самим процессом съемок).

К формам аудиовизуального творчества относится и фотомастерство. В этой связи достаточно подробно рассмотрены эстетические особенности художественной фотографии, основные особенности жанровой фотографии и эволюцию фотожанров, а также специфика современного рекламного фототворчества.

Большое внимание в учебном пособии уделено мультимедийным формам творчества в контексте разных видов социально-культурной деятельности. Здесь достаточно подробно рассмотрены информационно-компьютерные и мультимедийные технологии, способствующие повышению уровня эффективности аудиовизуального творчества. В аудиовизуальном творчестве особая роль принадлежит интуиции, творческому видению

и мышлению, без которых процесс создания аудиовизуального произведения не состоится.

Современный экран как основная коммуникативная система во взаимоотношениях человека и социума обозначает многие проблемы манипуляции человеком: поскольку любая манипуляция проводится с помощью экранного текста, то поневоле складывается убеждение, что такая самотрансформирующаяся знаковая система, какой является компьютер, несет в себе колоссальные манипулятивные возможности в плане воздействия на человеческое внимание, психику, энергетику и ценности. То есть экранная (аудиовизуальная) культура ставит перед нами чрезвычайно важный пласт проблем, связанных со все большим вовлечением человека в слои виртуального (иллюзорного) общения. Виртуальная реальность становится все более и более достоверной, что «делает задачу “обмана” человеческой психики все более простой и пугающе притягательной для “творцов”»⁵². Именно информационно-компьютерные технологии стали движущей силой современного аудиовизуального творчества, резко обострив проблемы психологического комфорта и дискомфорта человека в этом мире и обществе.

Все это доказывает, что на каждом из этапов аудиовизуального творчества нужны не только знания, но и умения, здесь четко прослеживаются духовно-личностные доминанты, связанные с актуализацией естественного саморазвития, реализации своего творческого потенциала, что определяется и содержанием соответствующих технологий. Другими словами, данное учебное пособие – это система помощи студентам, это первая ступенька, плацдарм, основываясь на котором можно формировать свои творческие умения и навыки, то есть развивать и обогащать свой творческий опыт.

⁵² См.: Новые аудиовизуальные технологии / Отв. ред. К. Э. Разлогов. – М. : РИК, 2005. – С. 455.

КОНТРОЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ

1. Аудиовизуальное творчество как предмет изучения.
2. Синтетическая основа аудиовизуальных искусств.
3. Социокультурные функции аудиовизуальных искусств.
4. Технический прогресс и эволюция аудиовизуального творчества.
5. Художественная фотография и ее особенности.
6. Кинематограф как синтез техники и художественного творчества.
7. Кино как искусство образного отражения реальности.
8. «Система жанров» и «система звезд» как основа массовой кинопродукции.
9. Техническое обновление кинематографа на рубеже XX–XXI веков.
10. Телевидение как новый вид аудиовизуального творчества.
11. Телевидение как способ создания художественных программ и фильмов.
12. Телевидение и кинематограф.
13. Эстетика телевизионного фильма.
14. Многосерийный телефильм и его особенности.
15. Мультимедийные формы аудиовизуального творчества.
16. Основные виды мультимедийного творчества: компьютерная анимация, компьютерная графика, сетевое искусство и др.
17. Компьютер как средство создания произведений аудиовизуального искусства.
18. Компьютер как источник создания спецэффектов для кино-, теле- и видеофильмов.
19. Жанрово-видовая структура аудиовизуальных искусств.
20. Жанры художественной фотографии.
21. Экранная документалистика и ее жанры.
22. Влияние документального кино на образный строй игрового фильма.
23. Структура жанров игрового фильма.
24. Драматические киножанры (кинотрагедия, кинодрама, мелодрама, кинокомедия).
25. Приключенческие жанры в аудиовизуальных искусствах.
26. Экран и литература. Эволюция эпических жанров.

27. Лиро-эпические жанры в аудиовизуальных искусствах.
28. Философская притча как жанр. Работа в жанре притчи режиссеров И. Бергмана, Ф. Феллини, А. Тарковского и др.
29. Синтез жанров в аудиовизуальных искусствах. Мюзикл как синтетический жанр.
30. Виды и жанры анимации.
31. Ведущие деятели мировой анимации: Э. Коль, В. Старевич, У. Дисней, И. Иванов-Вано, Ф. Хитрук, Ю. Норштейн и др.
32. Уральская школа анимации и ее особенности.
33. Компьютерные технологии и новый тип анимационного фильма.
34. Научно-популярный (учебный) фильм и его жанры.
35. Жанры телевизионного кино.
36. Жанры теле- и видеорекламы.
37. Процесс создания кино-, теле- и видеофильма.
38. Сценарий как литературная основа произведения аудиовизуального творчества.
39. Роль режиссера – постановщика. Режиссерский сценарий.
40. Режиссура как процесс создания единства художественного образа экранного произведения.
41. Поиски в области монтажа.
42. Классики отечественной и зарубежной кинорежиссуры.
43. «Монтаж аттракционов» С. Эйзенштейна.
44. «Запечатленное время» А. Тарковского.
45. «Авторское кино» и его особенности.
46. Уральская школа кинорежиссуры.
47. Изобразительное решение фильма.
48. Роль художника в экранном произведении.
49. Функции кинооператора.
50. Уральская школа операторского искусства.
51. Актер в современном кино-, теле- и видеофильме.
52. Музыкально-звуковое решение фильма. Роль звукорежиссера.
53. Компьютерные и мультимедийные технологии в социально-культурной деятельности.
54. Роль интуиции, видения и мышления в процессе аудиовизуального творчества.
55. Социокультурные аспекты аудиовизуального творчества.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Основная

Анимация и мультимедиа между традициями и инновациями. Материалы V Межд. научн.-практической конференции. – Москва : ВГИК, 2009. – 430 с.

Больш Н. Азбука медиа. – Москва : Европа, 2011. – 136 с.

Информационная эпоха: новые парадигмы культуры и образования : кол. монография / под ред. Н. Б. Кирилловой. – Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 2019. – 292 с.

Кириллова Н. Б. Аудиовизуальные искусства и экранные формы творчества : уч. пособие. – Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 2013. – 154 с.

Кириллова Н. Б. Уральское кино: время, судьбы, фильмы. – Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 2016. – 432 с.

Кокорев И. Е. Кино как бизнес и политика. – Москва : Аспект-Пресс, 2009. – 344 с.

Кончаловский А. С. 9 глав о кино и т.д. – Москва : ЭКСМО, 2013. – 175 с.

МакДональд Кевин. Теория фильмов. – Харьков : Гуманитарный центр, 2018. – 236 с.

Мурзина И. Я., Мурзин А. Э. Культура Урала. Теория, история, методика преподавания. – Екатеринбург : ЛитРес, 2018. – 260 с.

Мясникова М. А. Морфологический анализ современного российского телевидения. – Екатеринбург : УрГУ, 2010. – 320 с.

Новые аудиовизуальные технологии : уч. пособие / Отв. ред. К. Э. Разлогов. – Москва : Эдитория УРСС, 2005. – 484 с.

Плахов А. Кино за гранью. – Санкт-Петербург : Сеанс, 2019. – 528 с.

Разлогов К. Э. Мировое кино. История искусства экрана. – Москва : ЭКСМО, 2011. – 688 с.

Салахьева-Талал Т. Психология в кино. Создание героев и историй. – Москва : Альпина нон-фикшн, 2020. – 349 с.

Хилько Н. Ф. Фотомастерство : уч. пособие. – Омск : ОГУ, 2011. – 280 с.

Шрадер Мэтт. Создание музыки для кино. Секреты ведущих голливудских композиторов. – Москва : Эксмо, 2019. – 352 с.

Экранная культура. Теоретические проблемы / под ред. К. Э. Разлогова. – СПб. : РИК, ООО «Д. Буланин», 2012. – 752 с.

Дополнительная

Асенин С. В. Волшебники экрана. Эстетические проблемы современной мультипликации. – Москва : Искусство, 1974. – 145 с.

Базен А. Что такое кино? – Москва : Искусство, 1972. – 384 с.

Вайсфельд И. В. Кино как вид искусства. – Москва : Знание, 1983. – 144 с.

Делез Ж. Кино. – Москва : АД Маргинем, 2004. – 624 с.

Егоров В. Телевидение между прошлым и будущим. – Москва, 1999. – 288 с.

Еремеев А. Ф. Границы искусства. – Москва : Искусство, 1987. – 319 с.

Жанры кино / под ред. В. Баскакова. – Москва : Искусство. 1978. – 276 с.

Железняков В. Cinematografer. Человек с фабрики грез. – Москва : Пробел-2000, 2004. – 200 с.

Зайцева Л. А. Киноязык – возвращение к истокам. – Москва : ВГИК, 1997. – 80 с.

Зак М. Кинорежиссура – опыт и поиск. – Москва : Искусство, 1983. – 320 с.

Зоркая Н. М. История советского кино. – Санкт-Петербург : Изд-во Алетейя, СПбГУ, 2006. – 544 с.

Кракауэр З. Природа фильма: Реабилитация физической реальности. – Москва : Искусство. 1974. – 442 с.

Лотман Ю. М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики / Лотман Ю. М. Об искусстве. – Санкт-Петербург : Искусство, 1998. – С. 14–287.

Лотман Ю. М. О языке мультипликационных фильмов / Лотман Ю. М. Об искусстве. – Санкт-Петербург : Искусство. 1998. – С. 671–675.

Маклюэн М. Понимание медиа. Внешние расширения человека. – Москва – Жуковский : Канон-Пресс-Ц, 2003. – 464 с.

Малькова Л. Современность как история. – Москва : Материк, 2006. – 224 с.

Медиакультура новой России. / под ред. Н. Б. Кирилловой. – Москва – Екатеринбург : Академический проект, 2007. – 512 с.

Михалков-Кончаловский А. Парабола замысла. – Москва : Искусство. 1977. – 232 с.

Многосерийный телефильм: истоки, практика, перспективы / под ред. А. Липкова. – Москва : Искусство. 1976. – 256 с.

Прожико Г. С. Концепция реальности в экранном документе. – Москва : ВГИК, 2004. – 454 с.

Разлогов К. Э. Коммерция и творчество. Враги или союзники? – Москва : Искусство, 1992. – 272 с.

Сабашникова Е. С. Третье рождение. Пути развития телевизионного театра. – Москва : Искусство, 1982. – 168 с.

Страницы истории отечественного кино / под ред. Л. М. Будяк. – Москва : НИИ киноискусства, 2006. – 282 с.

Телерадиоэфир: история и современность / под ред. Я. Н. Засурского. – Москва : Аспект-Пресс, 2005. – 240 с.

Ульяновский А. А. Мифодизайн: коммерческие и социальные мифы. – Санкт-Петербург : Питер, 2005. – 544 с.

Федоров А. В. Медиаобразование и медиаграмотность : уч. пособие для вузов. – Таганрог : Изд-во Кучма, 2004. – 340 с.

Фрейлих С. И. Теория кино. От Эйзенштейна до Тарковского. – Москва : Академический проект, 2002. – 512 с.

Хилько Н. Ф. Роль аудиовизуальной культуры в творческом сомоосуществлении личности. – Москва – Омск : Изд-е Сиб. филиал РИК, 2001. – 446 с.

Хренов Н. Кино. Реабилитация архетипической реальности. – Москва : Аграф, 2006. – 702 с.

Что такое язык кино? / под ред. Е. С. Громова. – Москва : Искусство, 1989. – 240 с.

Шилова И. М. Фильм и его музыка. – Москва : Сов. композитор, 1973. – 230 с.

Шлыкова О. В. Культура мультимедиа : уч. пособие. – Москва : Гранд-Фаир. 2004. – 414 с.

Эйзенштейн С. Избранные статьи. – Москва : Искусство. 1956. – 456 с.

Электронная культура и экранное творчество / под ред. К. Э. Разлогова. – Москва : РИК, 2006. – 382 с.

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

АВ – аудиовизуальный
АВВ – аудиовизуальное восприятие
АВД – аудиовизуальная деятельность
АВИ – аудиовизуальные искусства
АВК – аудиовизуальная культура
АВО – аудиовизуальное образование
АВТ – аудиовизуальное творчество
ВГИК – Всероссийский государственный университет кинематографии
ВГТРК – Всероссийская государственная телерадиокомпания
ВТИ – визуально-технические искусства
ИКТ – информационно-коммуникационные технологии
СМК – средства массовой коммуникации
ТВ – телевидение
ТВЦ – телевизионный центр
КС – киностудия
ФЗ – Федеральный закон

СЛОВАРЬ ТЕРМИНОВ И ПОНЯТИЙ

А

АБРИС (contour) – линейное очертание предмета, контур воспроизводимого изображения. В визуальных искусствах: силуэтное изображение предмета, его линейная структура, плоскостное восприятие композиционной формы. В операторском творчестве – система светового решения.

АВТОР – 1) создатель литературного или иного худ. произведения, научного труда, проекта, изобретения и т. п.; 2) физическое лицо, творческим трудом которого создано произведение. (ЗРФ «Об авторском праве и смежных правах»).

АВТОРСКИЙ КИНЕМАТОГРАФ (auteurism) – индивидуальный стиль, «почерк» в кинорежиссуре.

АВТОРСКОЕ ПРАВО – раздел гражданского права, регулирующий отношения, возникающие в связи с использованием произведений науки, литературы и искусства (ГК РФ Глава 70 «Авторское право»).

АНИМАЦИЯ В АВТ (animation – «одушевление») – «оживление», создание эффекта движения, различные способы создания образности на основе рисованных, графических или кукольных движений фигур в пространстве экрана.

АННОТАЦИЯ (фотовыставки, кино-, теле- и видеофильма, телепередачи) – краткое изложение содержания темы, идеи, сюжета. Цель А. – заинтересовать зрителя, привлечь его внимание и донести до него основную мысль произведения, сделать своим единомышленником.

АНОНС В АВИ – 1) представление сжатой, емкой информации о произведении АВИ, его сюжете, идейном содержании и художественно-эстетической значимости; 2) предваряющий событие видеорепортаж.

АНТИТЕЗА – сценарный или режиссерский прием, стилистическая фигура, основанная на сопоставлении резко контрастных или прямо противоположных определений, положений, действий, образов.

АНТУРАЖ – окружающая обстановка документального или игрового места действия героя. Обозначает характер его,

дополняет сведения о нем, помогает созданию его экранного образа.

АНФАС – положение камеры к объекту съемки; вид лица, предмета прямо спереди (точка съемки, ракурс).

АППАРАТНАЯ ВИДЕОЗАПИСИ (АВЗ) – аппаратная, содержащая несколько видеомэгнитофонов и предназначенная для записи, монтажа и/или воспроизведения видеофонограмм.

АППАРАТНАЯ ОЗВУЧИВАНИЯ – аппаратная, содержащая комплекс аппаратуры видео- и звукозаписи, обеспечивающая сведение фонограмм, а также последующую синхронизацию изображения и звука.

АРТХАУС – (Art house, букв. «дом искусств», «искусство дома»; также называемый «art cinema», «art movie» или «art film») – фильмы, нацеленные не на массовую аудиторию, а на подготовленную к восприятию экранного искусства. Эта категория фильмов часто включает в себя некоммерческие, самостоятельно сделанные фильмы, а также фильмы, снятые маленькими киностудиями.

АРХИВ – место хранения фото-, кино-, теле- и видеодокументов.

АССИСТЕНТ (assistant) – помощник режиссера, оператора, звукорежиссера, художника и др. в процессе подготовки и съемки произведения АВИ.

АТТРАКЦИОН – в аудиовизуальном искусстве – эпизоды, сцены, куски будущего игрового кино-, теле- и видеофильма. Соединенные вместе, в соответствии с идеей и сюжетом фильма, они представляют собой «монтаж аттракционов» (этот термин в теорию и практику кино впервые ввел С. М. Эзенштейн).

АУДИО- – составная часть сложных слов, относящихся к слуху, к восприятию звуковых сигналов (звукозапись, звуковоспроизведение).

АУДИОВИЗУАЛЬНАЯ ИНФОРМАЦИЯ – сообщение, основанное на одновременном слуховом и зрительном восприятии.

АУДИОВИЗУАЛЬНОЕ ПРОИЗВЕДЕНИЕ – экранное произведение, состоящее из зафиксированной серии связанных между собой кадров, предназначенных для зрительного и одновременно слухового восприятия с помощью соответствующих технических устройств. К ним относятся кинопроизведения и

все произведения, выраженные средствами, аналогичными кинематографическим (теле- и видеофильмы, телеспектакли, худ. телепрограммы, диафильмы, слайд-фильмы и т. п.), независимо от способа их первоначальной и последующей фиксации.

АУДИОВИЗУАЛЬНЫЕ СРЕДСТВА (nonprint media) – непечатные технические СМК. **АУДИООБЪЕКТ** – звуковой объект.

Б

БАЙТ (byte) – единица измерения количества информации при компьютерной обработке данных. Состоит из 8 взаимосвязанных битов (двоичных единиц). Всего с помощью одного байта можно выразить 256 (2^8 , от 0 до 255) различных числовых значений.

БАМПЕР (bumper) – музыкальная или рекламная заставка.

БАНАЛЬНЫЙ СЮЖЕТ АВП (obviousity) – лишенный оригинальности, тривиальный, заурядный, построенный на давно известных и избитых событийных ситуациях сюжет.

БАНК ДАННЫХ – совокупность баз данных, а также программных, языковых и других средств, предназначенных для централизованного накопления данных и их использования с помощью ЭВМ.

БЕСПЕРСПЕКТИВНЫЙ СЦЕНАРИЙ – лишенный видов на будущую постановку.

БИБЛИОТЕКА ШУМОВ И ЗВУКОВЫХ ЭФФЕКТОВ – архивные аудиозаписи (на грампластинках, магнитных носителях или оптических дисках) различных природных, бытовых и производственных шумов. Используются для озвучивания телевизионных заставок, рекламных роликов, музыкальных клипов, документальных, мультипликационных, художественных фильмов, теле- и радиопередач.

БИЕННАЛЕ – фестиваль аудиовизуального творчества.

БИЗНЕС-ПЛАН АВП – план коммерческой деятельности по реализации крупного телевизионного или кинопроекта, включающий в себя информацию об источниках финансирования, маркетинговые исследования, программу производства экранного продукта и перспективу его реализации.

БЛОКБАСТЕР (blockbuster film) – высокобюджетный, постановочный фильм, отличающийся масштабностью и спецэффектами.

БОЕВИК – 1) фильм, пользующийся кассовым успехом; 2) фильм действия – приключенческий, фантастический или детективный фильм, насыщенный действием, неожиданными поворотами сюжета, с большим количеством сцен вооруженных столкновений с применением разнообразного оружия и боевых единоборств.

В

ВАРИАНТ ФИЛЬМА – одна или несколько редакций экранного произведения, рассчитанного как на экранный прокат, так и на «вторичный» прокат: показ по телевидению, выпуск фильма на DVD и т. д.

ВАРЬИРОВАНИЕ ОПТИКОЙ – сочетание при съемке объективов с различным фокусным расстоянием для получения всевозможных художественных эффектов, связанных с изменениями перспективы, акцентированием сюжетно важной части кадра, приближения к полю зрения недоступных для близкого восприятия объектов и т. д.

ВАРЬИРОВАНИЕ СВЕТОМ – творческое использование возможностей освещения для получения светотеневых и тональных эффектов, выделения композиционно важных фрагментов, подчеркивания линий ритма, фактуры поверхности, создания нужной атмосферы кадра или картины (см. также светосинкретизирование).

ВЕСТЕРН (horse opera, oater, western) – жанр приключенческого фильма, связанный с покорением американцами «дикого» Запада. Один из главных жанров Голливуда в 1920–1950 гг.

ВЕСТЕРНИЗАЦИЯ – внедрение, заимствование образов западной, главным образом англо-американской культуры, терминов, понятий и пр.

ВИДЕОАРХИВ – подразделение телестудии, осуществляющее хранение видеоматериалов и их учет в компьютерной базе данных.

ВИДЕОКАМЕРА (video camera) – электронное устройство для видеосъемки; осуществляет преобразование в видеосигнал

оптического изображения, сфокусированного на оптоэлектронный преобразователь (находящийся в видеокамере). Портативная телевизионная передающая камера, конструктивно объединенная с кассетным видеомagnetофоном, имеет электронный видискатель, который может использоваться для просмотра только что записанного изображения, а также микрофон, различные устройства сигнализации и управления. По назначению видеокамеры подразделяются на профессиональные, любительские и специальные (напр., для сист. наблюдения).

ВИДЕООБРАЗ – индивидуализированная форма визуально-образного отражения действительности, раскрывающая в конкретике видеоряда художественные идеи фильма.

ВИДЕОКОМПОЗИЦИЯ – соединение в процессе монтажа различных видеоэпизодов с последовательным их расчленением на составные части, включающие в себя внутренние компоненты происходящего действия или явления.

ВИДЕОКЛИП (video clip) – 1) короткий комбинированный рекламный фильм (сюжет), преимущественно для показа на телевидении. Краткость экранного времени обуславливает многие качества этого жанра, в том числе и изобразительную насыщенность зрительного ряда; 2) вставной рекламный номер в телепрограмме, телепередаче, фильме.

ВИДЕОМАТЕРИАЛ – отснятая часть фильма, которая служит основой построения видеокомпозиции.

ВИДЕОПОВЕСТВОВАНИЕ – совокупность реально отображенных сюжетов, зафиксированных видеокамерой в форме развернутого действия, отражающего событие или ассоциативного ряда.

ВИДЕОСЮЖЕТ – 1) фабула видеофильма; 2) последовательная связь событий в сценарии видеофильма; 3) ряд логически, ассоциативно и образно взаимосвязанных эпизодов, блоков, смысловых частей, раскрывающих авторский замысел.

ВИДЕОТВОРЧЕСТВО – процесс созидательной инновационной деятельности в сфере видеосъемки и создание продукта видеотворчества – фильма, передачи, программы и т. д.

ВИДЕОФИЛЬМ – 1) создаваемое или воспроизводимое средствами ЭВМ АВП; 2) видеоматериал, смонтированный по специальному сценарию на видеопленке.

ВИДЫ АВИ – система искусств, объединенных общим принципом звукозрительного синтеза на экране: анимация, компьютерная графика, документальный и игровой кинематограф, видеоарт, программы и фильмы художественного ТВ, продукция мультимедиа и др.

ВИДЫ АВТ – многообразная творческая деятельность, связанная с созданием АВП (написание сценария, операторское мастерство, режиссура, звукорежиссура, мастерство актера, художника и др.

ВИДЫ КИНЕМАТОГРАФА – принципы деления произведений в зависимости от способов съемки, предмета экранного воплощения действительности, особенностей авторского видения. Основные виды кино: игровое, анимационное (мультипликация), документальное, научно-популярное, учебное и др.

ВИДЫ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ФОТОГРАФИИ – совокупность тематики и направлений в фотоискусстве, определяющих способы функционирования образов светописа. Наряду с традиционным делением художественной фотографии на пейзажную, портретную, жанровую и натюрморт существует и классификация ее видов по признаку, связанному со способами визуальной коммуникации: 1) фотография непосредственного общения (коммуникативная); 2) фотография наблюдений; 3) игровая фотография; 4) эстетико-поисковая; 5) фотография воображения (анимационная фотография).

ВИЗУАЛЬНЫЙ ОБРАЗ – художественное отражение реального мира, заключенное в зрительно воспринимаемых и воссоздаваемых ощущениях.

ВИРТУАЛЬНАЯ РЕАЛЬНОСТЬ (virtual reality) – 1) искусственно созданный (параллельный) мир путем подмены окружающей действительности информацией, генерируемой компьютером; 2) сфера пространственно-временных представлений, сформированных на базе компьютерной техники, позволяющей неограниченно изменять пространственно-временные характеристики, что приводит к возникновению «новой реальности».

ВИРТУАЛЬНОЕ КИНО – вид кинематографа, построенный на создании спецэффектов неизвестных (невидимых) ми-

ров, создаваемых с помощью компьютерной технологии (Stereo, Dolby Stereo, Dolby Digital, 3D и др.).

Г

ГАММА – сочетание тонов (цветов), используемых для создания произведения АВИ.

ГАРМОНИЯ – состояние равновесия в композиции и системе восприятия произведений АВИ, направленное на установление сочетаемости линий, цвета, форм, штрихов, деталей, звуков, ритма элементов, компонентов.

ГИЛЬДИИ – объединение творческих работников кино и ТВ, занятых однородным видом деятельности, отстаивающих социальные и профессиональные интересы.

ГИПЕРБОЛА – художественный прием, стилистическая фигура, построенная на умышленном преувеличении для достижения более сильного впечатления.

ГОСФИЛЬМОФОНД – одна из самых крупных в мире коллекций художественный, научно-популярных фильмов и архивных киноматериалов. Основан в 1948 г. (Белые Столбы Московской обл.).

ГРАН-ПРИ – высшая награда на кино- или телефестивале, а также на творческом конкурсе.

ГРАФИКА – вид изобразительного искусства, в основе которого – рисунок, выполненный штрихами и линиями, а также печатные художественные изображения, в основе которых лежит такой рисунок.

ГРАФИКА КОМПЬЮТЕРНАЯ – рисунок светового пучка на экране монитора, характер которого задается соответствующими программами и творческим замыслом оператора; использование видеотехники для создания графических изображений различными средствами, например, на экране или манипулирование ими. Наиболее распространенные операции к.г. – ввод графических изображений при помощи сканера, рисование или черчение с использованием манипулятора, графического планшета, светового пера, развертывание изображения на экране монитора и внесение в него изменений (редактирование). Особой разновидностью к.г. является каллиграфическая графика, по технике близкая к традиционному процессу рисования (на бума-

ге, холсте). Здесь изображение объекта формируется из отрезков прямых линий различной длины и ориентации (например, проволочные или «каркасные» изображения). В процессе к.г. возможны различные визуальные трансформации (увеличение, вращение, вытягивание).

ГРАФИЧЕСКИЙ ДИЗАЙН – художественная деятельность, направленная на проектирование визуальных коммуникаций в форме графического электронного изображения.

Д

ДАЙДЖЕСТ В АВИ – тематическое обозрение, связанное с АВИ (обзор каталогов, обзор кино-видеопродукции, телепередач и телепрограмм, фотовыставок и т.п.)

ДЕИДЕОЛОГИЗАЦИЯ – отказ от идеологических догм, от искусственного привнесения, навязывания той или иной идеологии; проявление непредвзятого отношения к окружающему миру, что при всем существующем различии идеологий ведет не к отказу от идейного содержания или идейности вообще, а к лучшему пониманию друг друга.

ДЕЙСТВИЕ – психофизический процесс, направленный на достижение какой-либо цели в борьбе с предлагаемыми обстоятельствами.

ДЕКОДИРОВАНИЕ – деятельность по распознаванию того, что стоит за представленными знаками. Д. знаков-символов – необходимый компонент творческого мышления, позволяющий отделить форму от содержания (распознавание смысла АВП, специфики его построения, особенностей изобразительного решения, композиции, аллегорий и метафор и т. д.).

ДЕТАЛЬ КАДРА – 1) укрупненная часть кадра фильма или фото; 2) прием выделения особенно важного в изображении; 3) акцент на художественно ценной части изображения, превращающийся в символ (преамбула книги, альбома, фотовыставки, фильма).

ДИАЛОГ В АВИ – разговор двух или нескольких лиц в кадре; речевая коммуникация посредством обмена репликами. Как часть словесно-художественного текста литературного сценария доминирует в АВП.

ДИВИДИ (DVD) – цифровой видеодиск.

ДИЗАЙН – художественно-конструкторская деятельность по формированию предметной среды, в результате которой объект осмысливается как знак искусства. В Д. важно согласовать предметы между собой по форме, размеру, цвету и другим характеристикам.

ДИПТИХ – два изображения в виде картины или кадра, связанные единым смыслом, возможное начало развернутого визуального повествования.

ДИРЕКТОР СЪЕМОЧНОЙ ГРУППЫ (executive producer) – административный руководитель съемочной группы, обеспечивает подготовку съемки, ведет финансовые расходы.

ДИСПЛЕЙ (display, videodisplay unit) – устройство для визуального отображения информации, как правило, на экране компьютера. В состав дисплея входят также пульт управления с клавиатурой и функциональное устройство, обеспечивающее связь с внешними источниками информации.

ДОКУМЕНТАЛЬНОЕ КИНО – вид киноискусства, материалом которого является съемка подлинных жизненных фактов, событий и лиц. Появление Д.К. непосредственно связано с рождением кинематографа в 1895 г. (изобретатели – братья Люмьер).

ДОКУМЕНТАЛЬНАЯ СЪЕМКА – отражение событий с различных сторон жизни, требующее быстроты действий и умений передать ход развивающегося события. Работа над композицией в процессе д.с. сводится к выбору точки съемки и нахождению наилучших моментов.

ДОКУМЕНТАЛИЗМ – эстетическое качество, присущее художественной культуре XX века, сложившееся под влиянием СМК (фотографии, печати, радио, кинематографа, телевидения), которые способны представить действие в его фактическом виде, тождественном реальности. Непосредственное запечатление жизни существенно актуализировало значение документа в культуре, став устойчивым образным фактором.

ДУБЛЬ – повторно снятый кадр или кадры, позволяющие впоследствии при монтаже или печати выбирать наиболее выразительные и качественные художественно-визуальные вариации.

Ж

ЖАНР АВП – идейно-художественная структура произведения, основанная на единстве формы и содержания. Жанры отличаются по виду, методу построения, по предмету и характеру изображения.

ЖАНРЫ АНИМАЦИИ (МУЛЬТИПЛИКАЦИИ) – эпические (басня, былина, скетч), философско-поэтические (баллада, легенда, поэма, притча, поэтическая миниатюра), музыкальные (ревю, шоу) и др.

ЖАНРЫ ДОКУМЕНТАЛИСТИКИ – совокупность жанров СМК, основанных на «феномене достоверности». Ведущие жанры док. кино-, теле-, видеофильма: хроника, репортаж, образная публицистика (обзор, очерк, портрет, памфлет, иконографический фильм и т. д.), кинонаблюдение, киноинтервью. Другие жанры: док. эпопея, док. драма, «проблемный» фильм и т. д.

ЖАНРЫ ИГРОВОГО ФИЛЬМА – это синтез жанров драматических, эпических, лиро-эпических, смешанных. Психологизм как основа драматических (кинотрагедия, социально-психологическая драма, комедийные жанры, жанры приключенческого фильма – вестерн, детектив, триллер, фэнтэзи и др.). Повествовательность, историзм как основа эпических жанров (киноэпопея, киноман, киноповесть, киномасска). Активное авторское начало, иносказание, метафоричность как основа лиро-эпических жанров (кинобаллада, кинолегенда, кинопоэма, киносказка, философская притча и др.). Мюзикл как синтетический жанр АВП.

ЖАНРЫ ТЕЛЕВИДЕНИЯ – совокупность жанров информационных, кинематографических, музыкальных, театральных. Информационные жанры: телеанонс, аналитическая телепередача, телеинформация, телерепортаж, телерасследование, телеочерк, телепортрет и др.; киножанры: документальный фильм, игровой фильм, научно-популярный фильм, телесериал; музыкальные жанры: балет, опера, эстрадный концерт, музыкальный клип, ревю и др.; театральные жанры: телеспектакль, телеигра, телешоу; другие жанры: видеоклип, «мыльная» опера, телереклама и др.

ЖАНРЫ ФОТОИСКУССТВА – разновидность художественных фотопроизведений, традиционно сложившихся в классической художественной светописи: портрет, пейзаж, жанровая фотография, натюрморт, фотоанимация.

3

ЗАГОЛОВКИ СЦЕНАРНЫЕ (banners) – первоначальные наброски темы, сцен и эпизодов, из которых в результате дальнейшей обработки сложится сценарий.

ЗАДЕЛ СЦЕНАРНЫЙ – заранее установленное количество готовых сценариев, предшествующих началу непрерывного производства серии фильмов или цикла передач.

ЗАКОНЫ КОМПОЗИЦИИ – объективные законы построения изображения в АВИ, которые имеют свои особенности в каждом виде искусства.

ЗАМЕДЛЕННАЯ СЪЕМКА – съемка с частой сменой кадров, меньшей, чем нормальная частота кинопроекции, что позволяет получить на экране действие в ускоренном темпе. Используется в игровых фильмах, когда необходимо утрированно передать быстроту движения (при погоне, скачках и т.п.), в научных и учебных кинофильмах для ускоренного показа на экране медленных, незаметных при обычном наблюдении процессов.

ЗАМЫСЕЛ ТВОРЧЕСКИЙ – важнейший компонент проектирования АВП, который состоит в неожиданном, нестандартном решении определенной художественной идеи, выраженной в форме заявки на сценарий фильма.

ЗАПИСЬ «ПОД ФОНОГРАММУ» – съемка и изображение музыкальных исполнителей при звуковом сопровождении заранее записанной в тон-ателье фонограммы. Применяется для получения более высокого акустического качества звукооряда музыкального фильма или концертной программы.

ЗАПОЛНЕННОСТЬ КАДРА – равномерность, неравномерность и полнота заполнения композиционными элементами пространства кадра.

ЗАСТАВКА МУЗЫКАЛЬНАЯ (fanfare, signature tune) – мелодия, возвещающая начало или конец к.-л. ТВ-передачи, информационного сообщения или рекламного ролика.

ЗВУКОВАЯ ЭКПСЛИКАЦИЯ – концепция звукового решения фильма; предусматривает уточнение и детализацию всех звуковых красок, выбор для каждого эпизода (сцены) фильма наиболее выгодных условий и средств записи звука.

ЗВУКОВОЕ ОФОРМЛЕНИЕ ФИЛЬМА – совокупность процессов, связанных с первичной записью звука (при синхронной киносъемке и при озвучивании фильма), копированием фонограмм, звуковым монтажом и перезаписью фонограммы фильма.

ЗВУКОРЕЖИССЕР – один из основных творческих работников съемочной группы, осуществляющий звуковое оформление фильма в соответствии с общим художественным замыслом его создателей.

И

ИГРА КОМПЬЮТЕРНАЯ (telegame) – техническая видеоигра, в которой игровое поле управляется компьютером и отображается на экране. Современные игры представляют из себя сложные пакеты прикладных программ с элементами мультимедиа и видео. Находят широкое распространение и сетевые многопользовательские игры через Интернет.

ИДЕОЛОГИЯ – система политических, правовых, нравственных, религиозных, философских, эстетических взглядов и идей, в которых осознаются и оцениваются отношения людей УК действительности.

ИДЕНТИФИКАЦИЯ – отождествление сходных по смыслу и содержанию АВ образов друг с другом в процессе анализа, синтеза оценки и интерпретации образов произведений АВИ, коллекций, входящих в одну стилевую группу, портфолио (см. портфолио).

ИДЕЯ ХУДОЖЕСТВЕННАЯ – содержательно-смысловая целостность художественных произведений как продукта эмоционального переживания и освоения жизни автором. Адекватно не может быть воссоздана средствами других искусств и логическими формулировками; выражается всей художественной структурой произведения, единством и взаимодействием всех его формальных компонентов. Условно (и в более узком значении) выделяется как главная мысль, идейный вывод, «жизнен-

ный урок», естественно вытекающие из целостного постижения произведения.

ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОСТЬ – воспроизведение внешнего облика предмета, его вида, очертаний, формы и художественной образности, несущей содержание, скрытое в подтексте. Это достигается способностью художника подготовить некоторые свойства предметов, вызывающих ассоциации. И. связана не только со сходством зрительного или иного впечатления, но и с содержанием символа, его условным значением.

ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫЕ СРЕДСТВА ФОТОГРАФИИ – система организации художественного пространства кадра: кадрирование, способы выделения сюжетно важного композиционного центра, заполненность площади кадра, симметрию и асимметрию, тождество, контраст, нюанс, чередующиеся элементы в кадре, уравновешенность и неуравновешенность, замкнутость – разомкнутость, световое решение, колорит, точка съемки, формат, момент съемки, подобие, масштаб, ракурс.

ИКОНОГРАФИЯ – 1) систематическое изучение и описание изображений какого-либо лица или сюжета, истолкование их смысла, символики, атрибутов; строго установленная система правил изображения определенного сюжета или лица; 2) совокупность изображенных лиц, портретов, сюжетов.

ИЛЛЮСТРАЦИЯ – изображение или ряд визуальной информации, сопровождающий, дополняющий и наглядно разъясняющий текст и помогающий пониманию словесного ряда.

ИМИДЖ – целенаправленно формируемый образ (лица, предмета, явления), призванный оказать эмоционально-психологическое воздействие на кого-либо в целях популяризации, рекламы и т. п.

ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ВИЗУАЛЬНАЯ – особые формы отображения действительности, вариации визуальных образов, воплощающих художественную идею как результат творческих устремлений автора.

ИНТУИЦИЯ АВ (ВИЗУАЛЬНАЯ) – специфическая способность и механизм творческой деятельности, связанный с подсознательной оценкой действия. В процессе активизации чувственных форм АВИ происходит «целостное восприятие реальности. Данная способность особенно ярко проявляет себя в

кино-, теле-, видео- и фототворчестве в процессе наблюдения за действительностью.

ИСКУССТВА ВИЗУАЛЬНО-ТЕХНИЧЕСКИЕ – визуальные искусства, в которых система образного воплощения опосредована разнообразными техническими средствами (видеоарт, художественная фотография, компьютерное искусство, дизайн).

ИСКУССТВО КОМПЬЮТЕРНОЕ – художественная система образов, создаваемых с помощью компьютера на экране монитора. И.к. включает в себя анимацию, графику, цифровое фото, рисунок и т. д.

К

КАДР – 1) отдельный снимок, ограниченный размерами визира съемочного аппарата, единичное фотографическое изображение объекта съемки, границы которого устанавливаются в процессе съемки и печати; 2) снимок на киноплёнке, особенности построения которого способствуют наиболее полному раскрытию идеи и содержания фильма; 3) пространственные границы фото-, кино- и телеизображения.

КАДР МОНТАЖНЫЙ – составная единица фильма, содержащая определенный смысловой отрывок (момент действия). Смежные монтажные кадры органически связаны друг с другом; их соединение при монтаже создает логическую последовательность и непрерывность происходящего на экране действия.

КАДР СЦЕНАРНЫЙ – определенная часть киносценария, представляющая собой единицу художественного пространства фильма.

КАДР ТЕЛЕВИЗИОННЫЙ – отдельный фрагмент телепередачи, составляющий блок контекста телепередачи.

КАДР ФОТОГРАФИЧЕСКИЙ – единичное фотографическое изображение объекта съемки; границы такого пространства устанавливаются в процессе съемки и печати.

КАДРОПЛАН – вариант сценария фильма, обычно для дикторского текста, форма которого включает в себя название кадра, его краткое содержание, выходные данные изображения и текст, соответствующий каждому кадру.

КАМЕРА ОРИЕНТИРУЮЩАЯ – 1) прием творческой съемки, при котором оператор, фотограф следует определенному, заранее рассчитанному алгоритму, создающему для зрителя своеобразные ориентиры восприятия; 2) выборочная съемка, используемая для эстетико-поисковой фотографии.

КАМЕРА «СКРЫТАЯ» – творческий прием, связанный с особым типом съемки, при котором осуществляется маскировка аппаратуры от снимаемого объекта.

КАМЕРА ПРЯМАЯ (ОТКРЫТАЯ) – наиболее распространенный прием последовательной съемки, использующийся при проведении непосредственного документирования происходящих событий.

КИНОГЕНИЯ – 1) явления, ситуации, люди, обладающие присущей им выразительностью и согласованностью внутренних и внешних компонентов, проявляющихся в динамике звукозрительных образов; 2) эстетическая привлекательность естественных форм, очертаний, сюжетов и т. п.; 3) художественная вписываемость предметов и людей в художественное пространство кадра.

КИНОКАДР – запечатленный фрагмент реальности, показывающий определенную фазу движения, момент развития, лицо человека и т. д.

КИНОМОНТАЖ – 1) один из важнейших компонентов кинотворческого процесса; 2) соединение частей фильма, эпизодов, сцен, звукозрительных составляющих в единое целое по принципам последовательного, параллельного, контрастного, ассоциативного и др. видов монтажа.

КИНОМУЗЫКА – 1) музыкальная интерпретация визуального ряда фильма в последовательно развивающейся системе образов, специально написанной для фильма; 2) идейно-концептуальное выражение образного ряда АВП.

КИНООЧЕРК – один из жанров документального, кино-, теле- и видеофильма, рассказывающий о человеке и его деятельности, проблемах и ситуациях реальной жизни.

КИНОПУБЛИЦИСТИКА (син. НЕИГРОВОЕ КИНО) – 1) произведения неигрового кино-, теле- или видеофильма, созданные на документальной основе; 2) совокупность средств

документальной образности, направленных на перенесение происходивших событий в иной временной контекст.

КИНОРЕЖИССУРА – управление постановочным процессом фильма, его производством, выбором актеров, натуры, павильонов и осуществление основной организации съемочного процесса от литературного сценария до монтажа и озвучивания фильма.

КОЛЛАЖ – 1) технический прием в АВИ, связанный с наложением одних компонентов изображения на другие; 2) включение в композицию картины разнотипных объектов и тем для усиления художественно-эстетического воздействия; 3) наслоение одних материалов на другие для большей эмоциональной выразительности и неожиданного сочетания разнородных элементов.

КОЛЛИЗИЯ В АВИ (столкновение) – противоборство идей, страстей, интересов, проявляющихся в драматическом конфликте фильма в игровом кино или в отражаемой реальности в кинопублицистике.

КОМБИНИРОВАННЫЕ СЪЕМКИ – 1) одновременное совмещение в кадре разноплановых видов с целью достижения наибольшей выразительности и функциональности отснятого материала; 2) методы, способы и приемы кино- или телесъемки, позволяющие получать изображение, которое представляет зрителю объект и его движение в форме, отличной от реально существующей при съемке.

КОМИКС (комический, смешной) – серия мультипликационных изображений с краткими сопроводительными текстами, образующими связное повествование.

КОМПОЗИЦИЯ В АВИ – 1) соотношение и связь частей художественного пространства произведения АВИ (снимка, фильма, выставки, картины); 2) внутренняя структура, архитектура произведения АВИ; 3) подбор, группировка и последовательность изобразительных приемов, при помощи которых создается единство АВ образа.

КОМПОЗИЦИЯ КАДРА – 1) структура, соотношение, взаимное распределение отдельных элементов изображения в кино, видео, фотографии, обусловленное содержанием и характером произведения и во многом определяющим его восприя-

тие. К.к. объединяет отдельные его элементы в законченное целое, раскрывая художественное содержание в конкретной изобразительной форме. Гармоничная, законченная к.к. выражается в наиболее правильных соотношениях частей кадра и их логической взаимосвязи, нахождении максимальной выразительности рисунка. Существуют следующие разновидности к.к.: глубинная и плоскостная, диагональная и фронтальная, динамичная и статичная, построенная на различных сочетаниях горизонтальных и вертикальных линий; 2) целевая организация всех элементов зрительной формы кадра для выражения его идеи.

КОМПОНЕНТЫ ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ В АВП – составные части худ. произведения, служащие основой анализа в АВП.

КОНТРАПУНКТ – сочетание изображения со звуком, синтез зрительных и звуковых средств. Монтаж зрительного и звукового материала позволяет создавать сложное сочетание компонентов образа. Словесный ряд по содержанию не должен полностью дублировать звуковой, а дополнять, детализировать изображение, руководить процессом восприятия. Синтез зрительного ряда и звука значительно усиливает эмоциональное звучание фильма.

КОНТРАСТ В АВИ (закон контраста) – 1) резкое выражение противоположности в произведениях АВИ через зрительную оценку относительной яркости (освещенности) предмета или его цвета в сравнении с окружающим его фоном; 2) использование резких сочетаний для получения экспрессии. К. может быть следующий: тональный, цветовой, психологический, физического состояния, положения в пространстве, части и целого, фона и предмета, в чем проявляется точка зрения автора; 3) прием резкого соотношения частей художественного пространства по форме, тональности, пластике, объему, звуковым характеристикам, темпоритму, масштабу, семантике, композиционной замкнутости-разомкнутости, столкновению, характеров, сюжетов, мотивов, образных характеристик персонажей.

КОНТУР – линейное очертание предметов, людей, явлений, отчетливо видимое и читаемое в художественном пространстве произведения АВИ.

КОНФИГУРАЦИЯ – внешнее очертание: формы, контуры, фигуры, рельеф, разрезы, направления линий, а также взаимное расположение частей композиции произведений АВИ.

КОНФЛИКТ в АВП – столкновение противоположных идей и интересов, направленных на разрешение какой-либо проблемы, поставленной в кино-, теле- и видеосюжете.

КОНЦЕПЦИЯ АВТОРСКАЯ – единый, определяющий замысел системы АВП, в котором представлены: художественная идея, тематика, конфликт, композиция, звукозрительный ряд; идейно-семантическая основа. К.а. выражается обычно в обосновании АВП и направлена на реализацию идей автора-режиссера, художника, оператора, отражающих его видение.

КОНЦЕПЦИЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ В АВИ – ассоциативный и ритмический ряд звукового сопровождения, раскрывающий семантику фильма и предполагающий домысливание, соотнесение частей и обуславливающий динамику движения образов киноэкрана.

КРУПНЫЙ ПЛАН – один из основных приемов съемки в АВИ: кино, ТВ, видео, худ. фотографии.

КУЛЬТУРА АВ – 1) совокупность художественных ценностей в сфере АВИ, а также определенная система их воспроизведения и функционирования; 2) совокупность процессов и явлений духовно-практической деятельности по созданию, распространению и освоению произведений АВИ; 3) степень эстетической развитости в сфере АВ восприятия (культура зрительская), образования (АВ грамотность) и творчества (АВ развитие). Иерархия уровней АВК включает в себя формирование потребностей в общении с произведениями экранных и визуальных искусств, уровня подготовленности и художественно-эстетических потребностей; 4) совокупность знаний о социально-художественной роли экранных искусств в контексте полихудожественного пространства, морфологии и эстетики киновидеоискусства, понимание воспитательного потенциала роли человека на экране; 5) совокупность сформированных качеств личности, направленных на эстетическое восприятие реальности и искусства, владение навыками АВИ и освоение культуры в процессе АВ коммуникации; 6) соотношение знаний, умений и навыков восприятия, адекватной художественной оценки и

творческого использования потенциала визуальной (книжной, изобразительной, фотографической, художественно-зрительной) информации, аудиовизуальной (кино, видео, телевидение) и аудиоинформации (медиазвуковой).

Л

ЛАКОНИЗМ ИЗОБРАЖЕНИЯ – 1) отсутствие лишних композиционных деталей, позволяющих сконцентрировать внимание зрителя на главном; 2) достижение композиционной цельности в кино-, теле-, видеофильме, фотографии с использованием минимума изобразительных средств.

ЛАНДШАФТ – 1) общий вид местности, натура, предназначенная для съемок; 2) картина, изображающая природу.

ЛИНИЯ – внешнее очертание предметов и явлений окружающего мира, композиционных частей пространства кадра.

ЛУБОЧНОСТЬ – напыщенность, излишняя детализация, чрезмерная наигранность, фарс в произведениях АВИ, возникающие при необдуманной стилизации произведений народного творчества в АВ формах.

М

МАНЕРА ХУДОЖЕСТВЕННАЯ В АВИ – отличительные черты творчества режиссера, оператора, художника и др., их стиль, проявляющийся в использовании ракурсов, доминирующих световых решений и пластических композиций, а также – ритмической организации кадрового пространства.

МЕДИАКУЛЬТУРА – совокупность информационно-коммуникационных средств, материальных и интеллектуальных ценностей, выработанных человечеством в процессе культурно-исторического развития, способствующих формированию общественного сознания и социализации личности. Она включает в себя культуру передачи информации и культуру ее восприятия; может выступать и системой уровней развития личности, способной воспринимать, анализировать, оценивать тот или иной медиатекст, заниматься медиатворчеством, усваивать новые знания посредством медиа.

МЕДИАЭКОЛОГИЯ – культура медиавосприятия, направленная на формирование критического отношения и пе-

переработку информации с учетом ее ценностно-смыслового содержания.

МЕДИАЗЫК – система символов, знаков, заключающая в себе определенную семантику (син. медиастилистика).

МЕТАМОРФОЗА – превращение видимых форм АВ пространства в воображаемые в процессе визуализации, а затем – их изображение в художественном произведении при помощи средств комбинированной съемки, специальных приемов съемки и печати.

МЕТАФОРА АВ – 1) система иносказаний, посредством которых обогащается содержание снимаемого объекта, его визуальное значение и эмоциональное воздействие на зрителя; 2) отражение художественного содержания литературного произведения в образно-символических экранных образах (кино-, видеометафора).

МЕТОДЫ СЪЕМКИ – приемы художественной технологии в сфере АВИ, связанные с работой в различных направлениях. К м.с. относят: кинофотонаблюдение, привычную, ориентирующую, открытую, скрытую и контактную камеру, а также – монтажность, смена ракурсов, варьирование темпоритмом произведения.

МОНТАЖ – 1) процесс соединения в определенной последовательности отдельных кадров в единое целое – фильм или сама эта последовательность; 2) процесс определения плана и выразительных средств съемки того или иного кадра, использования приемов, необходимых при соединении кадров. В процессе м. окончательно устанавливается темп и ритм действия, система смысловых, звуковых и ритмических соотношений между отдельными кадрами, которая складывается постепенно и закрепляется в готовом фильме.

«МОНТАЖ АТТРАКЦИОНОВ» – термин, введенный С. М. Эйзенштейном для доказательства уникальной роли монтажа в создании кинообраза.

МУЛЬТИ – часть сложных слов, означающая множественность или многократность, например, мультипрограммирование.

«МУЛЬТИК» (cartoon) – то же, что мультфильм, «мультяшка» (прост.).

МУЛЬТИМЕДИА – 1) АВ технические средства (кино, телевидение, видео); обучающая модель, с помощью которой можно в процессе образного изложения учебного материала знакомить с методами познания и создавать условия для самостоятельного творчества; 2) система знаков-символов, принятых в экранно-звуковых средствах; 3) язык, информирующий о содержании материала, внушающий определенные эмоции и вызывающий наблюдения, переживания, раздумья и мыслетворчество; 4) Компьютерная система, обеспечивающая возможность создания, сохранения и воспроизведения различного рода информации, включающей текст, звук и графику (в том числе – движущееся изображение – анимацию).

МУЛЬТИПЛИКАЦИЯ – см. АНИМАЦИЯ.

МЫШЛЕНИЕ ВИЗУАЛЬНО-ПРОБЛЕМНОЕ – сочетание образного и логического решения художественной задачи в визуальном творчестве (изобразительная публицистика, компьютерная фотография), направленное на решение противоречивых ситуаций, актуальных для современности.

МЫШЛЕНИЕ МОНТАЖНОЕ – специфический термин, обозначающий развитое визуальное мышление, направленное на умение видеть разновременные и разнoprостранственные блоки АВ информации, объединенные тематически, проблемно или ассоциативно.

Н

НАУЧНОЕ КИНО – вид кинематографии, ориентирующийся на научно-исследовательскую, производственную и учебно-методическую деятельность. В соответствии с задачами, решаемыми с помощью н.к., различают три основных его вида: научно-исследовательское, научно-популярное и учебное. Каждый вид н.к. выполняет свою общественную функцию и использует специфические средства кинематографической выразительности.

НАТУРА В АВП – объекты деятельности (ландшафт, предметы, окружающая среда, люди, животные), которые режиссер, оператор, художник выбирают для съемки. В выборе н. и ее интерпретации проявляется эстетический вкус постановщиков, связанный с творческими задачами и стилем автора.

НАТЮРМОРТ – предметный мир, изображение одушевленных предметов быта, атрибутов какой-либо деятельности, создание с помощью предметной композиции картин жизни об отсутствующих в кадре персонажей. Различают сюжетный, социальный, ассоциативный и т. д. Основная сущность содержания н.: смысловая ценность события через вещи, эмоциональный строй композиции, социально-символическая значимость ассоциаций и т. д.

НЕГАТИВ – изображение, получаемое не светочувствительном материале в результате фотографической или киносъемки и последующей обработки; при этом на черно-белых фотоматериалах светлые участки съемки объектов получаются темными, а темные – светлыми; на цветных фотоматериалах негатив получается в дополнительных цветах по отношению к цветам объекта. Так, например, объект красного цвета в негативном изображении – зеленый, синего – желтый и т. д.

НЕИГРОВОЕ КИНО – см. **ДОКУМЕНТАЛИСТИКА**, **ДОКУМЕНТАЛЬНОЕ КИНО**.

НОВЕЛЛА В АВИ (shot story) – малая форма АВП эпического жанра. Для новеллы характерны: лаконизм, четко выстроенный сюжет, тщательный отбор выразительных средств. Кино-, видеоновелла – один из самых распространенных жанров ТВ, в основе которого – краткий сюжет, ограниченный круг действующих лиц, опора на реальные факты.

НЮАНС (тонкое различие, едва заметный переход, оттенок) – 1) выразительное средство, придающее произведению АВИ некоторую особенность, необычность, приводящую к новому качеству; 2) в визуальных искусствах используется для придания произведениям качеств, которые вызывает у зрителя ассоциативный переход одной мысли в другую при рассмотрении изображения.

НЮ-ФОТОГРАФИЯ – художественное изображение обнаженной натуры, представляющее эстетическую ценность. Н.ф. свойственны выразительность, лаконизм, убедительность образов.

О

ОБРАЗ АВ – 1) специфическая для АВИ форма художественной интерпретации явлений реальности, целостно обобщающая мироощущение автора и передающая определенные

ценностно обобщающие представления, эстетические идеи и идеалы; 2) синтетический по природе экранный образ, в котором сливаются воедино светопластическая и звукодинамическая картины реальности, создавая атмосферу действия, ауру художественного восприятия и полноту впечатлений.

ОБРАЗ ВИЗУАЛЬНЫЙ – основной компонент художественного содержания в визуальных искусствах, который проявляется в возвышении обыденных проявлений действительности до символической обобщенности, благодаря зрительно воспринимаемым эстетическим достоинствам изображения.

ОБРАЗ ЭКРАННЫЙ (син. аудиовизуальный) – система звукозрительных знаков, образующих в совокупности художественное выражение фильма. Знаки могут быть близки или равны символам, композиционным схемам, семантическим единицам. Их значение определяется системой, в которую включен образ.

ОПЕРАТОРСКОЕ ИСКУССТВО – совокупность знаний, умений и навыков, обеспечивающих качественное проведение кино-, теле-, видеосъемок, выбора точки съемки, масштаба изображения и соответствующего приема с целью воплощения авторской идеи.

ОПЕРАТОРСКИЕ ПРИЕМЫ – различные способы работы с кино-, видеокамерой, требуемые для полноценной художественной интерпретации визуальной идеи: наплыв, затемнение, каширование, наезд, отъезд, съемка с движения.

ОРИГИНАЛ – 1) подлинное произведение АВИ, демонстрируемое впервые; 2) снимок, выполненный автором полностью на протяжении всех творческих этапов; 3) картина, написанная рукой художника – автора.

ОЧЕРТЕНИЕ (син. силуэт) – внешний рисунок линий визуально воспринимаемого пространства, контур поверхностей, пограничных элементов образа.

II

ПАВИЛЬОН – помещение для кино-, видеосъемок, для выставочной экспозиции.

ПАНОРАМА – кадр, снятый (или передаваемый) с движением камеры.

ПАНОРАМИРОВАНИЕ (панорамная кино-, видеосъемка) – прием съемки с одновременным плавным разворотом съемочного аппарата в горизонтальной или вертикальной плоскости. При п. достигается тот же эффект, что и при движении глаз, повороте головы человека, осматривающего снимаемые объекты. П. используется при показе больших пространств снимаемых объектов, что подчеркивает их значительность и величие. П. служит для слежения за объектом при его перемещении в кадре.

ПЕЙЗАЖ (scenery) АВИ – жанр ВИ, в котором объектом изображения является природа, изображение больших пространств. Для п. характерна эмоциональность сюжета; расстановка эмоциональных акцентов, использование различных тонов. Различают природный, урбанизированный, этнографический, философско-лирический п. в АВИ

ПЕЙЗАЖНАЯ ФОТОГРАФИЯ – пейзажным фотоснимком свойственно наибольшее приближение к живописи. В фотографии точность и стройность пейзажа обеспечивается выбором удачного ракурса, точки съемки, использованием различной оптики. Большое значение имеет изменение светового рисунка пейзажа с течением времени. Для п. характерны обобщенность форм, отсутствие излишних деталей и подробностей. Важно передать настроение, личностное восприятие природы.

ПЕРЕДАЧА ПРОСТРАНСТВА – выразительное средство фотографии, кино, видео для передачи объема на плоскости с помощью линейной, тональной перспективы и глубинной резкости. Дополнительные приемы для передачи пространства: боковой (рисующий) свет, уходящие чередующиеся элементы, использование широкоугольной оптики, наличие разных планов, ярко выраженный передний план, съемка с близкого расстояния.

ПЛАН – масштаб, в котором объект съемки (или его часть) изображается в кадре; нередко заменяется. Выбор плана – один из творческих приемов организации кино-, видео- и фотоизображения и композиционного решения кадра; служит для создания акцента на сюжетно важной части снимаемого объекта. Этот прием дает возможность фрагментировать предметное пространство, определить местоположение границ кадра, выделять и фиксировать в кадре только необходимый для решения

темы материал. При отборе материала по смысловому значению оцениваются также его изобразительные качества, определяется композиционное решение. Различают планы: общий, средний, крупный и сверхкрупный (деталь), фрагмент. Планы одной крупности переходят в другой через промежуточные планы. Возможен композиционный прием, когда в одном кадре как бы совмещаются п. различной крупности.

ПЛАСТИЧНОСТЬ (податливость) – 1) художественная выразительность объемной формы, гармоничное соотношение выразительности, светового моделирования с весомостью и динамичностью формы; 2) мягкость, плавность, соразмерность силуэта и внутренняя наполненность объема и формы (выразительность, гармония, изящество движений форм, линий).

ПОЛИФОНΙΑ В АВТ – 1) близость звукового ряда зрителю по мажорности-минорности восприятия, ритмическим характеристикам, эмоциональному строю, созвучию теме, имитации; 2) похожесть двух зрительных рядов (в визуальном творчестве): например, изобразительное искусство-фотография; линейному строю, тональности, ритму, светопластическим характеристикам, визуальному подобию.

ПОЛИЭКРАН – 1) концентрированная форма произведения АВИ, в которой сочетаются несколько АВ рядов (экранов), создающих эффект одновременно происходящего действия; 2) смонтированное в одной плоскости кадра 2–3 одновременно развивающихся действия, синтез которых придает изображению в целом новое содержание; 3) кинозрелище, показываемое одновременно на нескольких экранах вблизи друг от друга. Внимание зрителя переходит с одного экрана на другой, при этом остальные становятся фоном. Наиболее важные экранные изображения выделяются различными композиционными приемами. Полиэкранным часто считают несколько законченных изображений на экране.

ПОП-АРТ (от англ. pop art) – популярное, общедоступное искусство, возникшее конце 1950-х гг., использующее реальные предметы, изображения, рекламу, упаковку товаров и т. п. для создания произвольных комбинаций.

ПОРТФОЛИО – набор фотографий, объединенных хронологическим или тематическим принципом, представляющий со-

бой часть авторской коллекции произведений изо- и фотоискусства.

ПРЕАМБУЛА (от англ. preamble) – вводная часть сценария, содержащая указания на обстоятельства, послужившие поводом, целью его написания.

ПРЕДМЕТНАЯ КОМПОЗИЦИЯ (натюрморт) – художественно-образная система кино- и фотокадра, представляющая собой сочетание различных вещей, предметов, окружающей среды на природном, естественном фоне или в интерьере, передающая отношение к определенному микромиру, человеку, обществу, субкультуре.

ПРИЕМЫ ТВОРЧЕСКОЙ СЪЕМКИ – 1) различные способы нестандартного использования аппаратуры и оптики в целях достижения художественного эффекта: съемка с положения лежа, на вытянутых руках, положение съемочной камеры над головой, съемка на короточках, использование трансфокации и объективов с различными фокусными расстояниями; 2) вариативная технология кино-, видео- и фотосъемки, позволяющая активно трансформировать композицию с целью поиска инновационного художественного языка: открытая камера, привычная, незримая, контактная, камера с отвлечением внимания и ориентирующая.

ПРИМИТИВНЫЙ СЮЖЕТ (СЦЕНАРИЙ) – простое, бесхитростное повествование с незатейливым драматическим ходом.

ПРИКЛЮЧЕНЧЕСКИЙ ФИЛЬМ (от англ. suspensefilm) – жанровая разновидность фильмов, для которых характерна напряженная, основанная на приключении, стремительно развивающаяся фабула. П.ф. тяготеет к острым поворотам сюжета, нарушающим привычный ход жизни героя; герои П.ф., как правило, романтизированы, ярки и необычны.

ПРОДЮСЕР АВП (от англ. film maker, producer) – физическое или юридическое лицо, взявшее на себя инициативу и ответственность за финансирование, производство и прокат АВП с учетом потребностей рынка с целью получения прибыли (ФЗ «О гос. поддержке российской кинематографии»).

ПРОСТРАНСТВО АВ – специфическая форма пространственных отношений, свойственных созданной в произведениях АВИ «художественной реальности».

Р

РАВНОВЕСИЕ КОМПОЗИЦИОННОЕ – заполненность композиционного пространства кадра взаимно уравнивающими ритмическими, световыми и линейными элементами.

РАЗОМКНУТОСТЬ – выразительное средство фотографии, позволяющее отражать на плоскости неограниченность пространства или разнонаправленность действия в границах кадра. Подразделяется на разомкнутость в графическом построении и выраженности действия.

РАКУРС – 1) положение предмета относительно точки съемки, при котором наблюдается перспективное сокращение удаленных частей. Ракурсные съемки (съемки под углом) применяются тогда, когда хотят выделить какую-либо особенность объекта; перемещение камеры по вертикали усиливает перспективу по сравнению с нормальной точкой съемки; 2) (фр. сокращать, укорачивать) положение изображаемого предмета в перспективе срезы укорочением удаленных от переднего плана его частей; прием съемки с достаточно близких к объекту верхних и нижних точек; 3) точка, избранная оператором или фотографом в данный момент съемки; 4) прием операторского мастерства, действие которого обусловлено тем, что камера имеет строго определенную точку и направление взгляда, а многие предметы при некоторых условиях съемки могут изменять свои очертания. Р. позволяет совмещать точку зрения автора (или персонажа) с точкой зрения зрителя, и тем самым воссоздавать требуемый художественный контекст, выражающий идею автора.

РАПИД – замедленная передача изображения. В АВП формируется в момент съемки за счет изменения режима камеры (убыстрение движения ленты в кадровом окне в 2–4 и более раз по сравнению с нормой – 24 кадра в секунду). В отличие от кинопоказа в «рапиде» видеоизображение с тем же эффектом формируется в момент съемки или при монтаже спец. устройством видеомагнитофона.

РАСКАДРОВКА – предполагаемое композиционное решение кадра, обозначаемое на контрольном отпечатке, первоначальном варианте снимка перед печатью и воспроизведением фотокартины.

РЕЖИССУРА В КИНО, ВИДЕО, ТВ – творческая работа по созданию АВП, заключающаяся в наиболее полном и точном воплощении на экране содержания киносценария. В р. важно добиться гармоничного единства всех элементов формы фильма, подчиняя их общему идейному замыслу автора. В документальном кино режиссер может быть одновременно и оператором фильма.

РЕКВИЗИТ – подлинные или бутафорские вещи, необходимые для съемок фильма, постановки фотосюжетов, написания картины, создающие иллюзию подлинности АВ среды.

РЕКЛАМА АВ (от англ. flackery) – аудиовизуальный ролик или видеоклип, предназначенные для «раскрутки» АВП перед зрителями, привлечения к нему внимания с целью реализации АВП на медиарынке.

РЕПЕРТУАР КИНОВИДЕОПРОИЗВЕДЕНИЙ – совокупность произведений кино-видеоискусства, имеющих художественную ценность для большинства зрителей и рассчитанный на их духовный, нравственный, эстетический диапазон и широту интересов.

РЕПОРТАЖНОЕ НАПРАВЛЕНИЕ В АВТ – 1) основанная на документализме аудиовизуальная деятельность, использующая принцип следования ходу события или явления; 2) связана с медиакulturой и системой массовой коммуникации, направленной на передачу содержания культуры в различных временных контекстах. Р.н. связано с изобразительной публицистикой, которая осуществляет передачу оперативной информации по каналам массовой коммуникации. Специфика кинофото-видеорепортажа – документальность, оперативность, полнота и насыщенность.

РЕФЛЕКС – 1) оттенок света или цвета, возникающий при падении на предмет света, отраженного от других предметов; 2) отражение других произведений визуальных искусств в создаваемом автором.

РЕТУШЬ – изменение оптической плотности отдельных участков негатива и позитива для устранения дефектов или изменения характера изображения.

РИТМ В АВИ – повторяемость сочетаний, линий, фактур, предметов, явлений, образных характеристик, выражающих раз-

личные формы движения мысли, сюжета и образного содержания снимка, кинофильма.

РИТМИЧЕСКИЙ РИСУНОК – стилевая манера автора, проявляющаяся в различном характере построения материала, особенностях организации его восприятия. Различают р.р.: статичный, динамичный, строгий, нестрогий, интенсивный, соразмерный, средний и слабый.

РОЛЬ – 1) литературный образ, созданный драматургом в сценарии; 2) слова, произносимые персонажем по сценарию; 3) художественное АВ пространство, в которое входит актер при проигрывании предлагаемого сюжета.

РЯД ЗВУКОВОЙ – последовательность звуковых образов, включающих в себя слово, музыку, речь, шумы, последовательно смонтированные в единое образное действие.

С

СВЕТОВАЯ ПАРТИТУРА – составная часть проективной деятельности фотохудожника, в которую входит определение состава и характера освещения, его интенсивности, светового колорита и т. д. в соответствии с авторским замыслом.

СВЕТОГРАФИКА – световая тональность графического изображения и световые идеи, обуславливающие образную интерпретацию визуальной идеи.

СВЕТОКИНЕТИКА – динамизация света; подвижный свет, динамичный свет имеет определенное значение для зрелищных форм АВК: спектакля, слайд-фильма.

СВЕТОПИСЬ – тот или иной характер светового рисунка, входящий в композицию света снимка (см. также световое решение снимка).

СВЕТОПЛАСТИКА (син. светопластическая композиция) – светофактурность пластики, светопластичность рельефа, формы и пространства.

СВЕТОТЕНЬ – совокупность градаций светлого и темного, позволяющая воспринимать изображение объемным, окруженным воздушной средой. Градации с. зависят от характера освещения, специфики объемной формы предметов, его фактуры и состояния атмосферы.

СЕРИАЛ – крупное последовательно показываемое кино-видеоповествование в нескольких частях с продолжающимся сюжетом.

СЕРИЯ – 1) последовательный ряд фотографий, объединенных общей темой, сюжетом, персонажами или предметами; 2) часть большого кинофильма, просматриваемая за один сеанс.

СИЛУЭТ – 1) темное на светлом фоне или наоборот одноцветное плоскостное изображение человека; 2) световой контур, очертание предметов, изображаемых в кадре фотоснимка, фильма. Особо выразительным считается т.н.

СИМВОЛИКА АВ – графические, светопластические и звуко-ритмические знаки, система которых раскрывает авторскую концепцию фильма, выставки, программы.

СИММЕТРИЯ – выразительный прием фотографии, состоящий в использовании принципа соразмерности, полного соответствия в расположении частей целого относительно средней линии, центра, строгой правильности в расположении и размещении композиционных элементов кадра (картинной плоскости). При асимметрии этот принцип несколько нарушается. С. характеризует спокойное равновесие элементов (М. Алпатов).

СЛАЙД-ФИЛЬМ – 1) моноэкранное решение АВ образа при помощи стоп-кадров, сопровождающихся звукорядом и представляющим собой особую форму АВ повествования (экранная фотография); 2) тематическая подборка диапозитивов, выстроенная в одной из следующих форм: слайд рассказ, слайд-композиция, слайд-фильм; 3) цельное экранное произведение, созданное по специально написанному сценарию. Расстановка, последовательность кадров в определенном порядке в соответствии со сценарием определяется монтажом. Среди с.ф. можно выделить очерковые слайд-фильмы, экранизации, иллюстрации, репортажные сюжеты и т. д.

СОЦИАЛЬНАЯ ФОТОГРАФИЯ – разновидность жанровой фотографии, в которой раскрываются общественные пережития, коллизии, проблемы, наполненные образным смыслом и имеющие большую художественно-публицистическую значимость.

СПЕЦПРИЕМЫ СЪЕМКИ, ПЕЧАТИ, ЭКСПОНИРОВАНИЯ – особые формы творческой деятельности в фотографии, способствующие инновационному характеру композиции за счет внесения новых элементов и соответствующей интерпретации образа.

СРЕДА АВ – материальная (вещественная) и духовно-практическое окружение, связанное с осуществлением творческой деятельности в области создания звуко-зрительных образов: фильмотека, каталоги фильмов, реклама, система проката, библиотека книг по киноискусству и видео, слайдотека и т. п.

СРЕДСТВА ФОТОИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫЕ – способы и приемы художественного отображения действительности в фотообразах, дающих возможность раскрыть сущность изображаемых явлений и создать тот или иной художественный смысл. Главными ф.и. средствами являются линейная композиция, световое и тональное решение, ракурс, динамика кадра, точка съемки, приемы акцентирования главного в кадре.

СТАФФАЖ – фигуры людей и животных, изображаемые в пейзаже для оживления вида.

СТИЛЬ В АВИ – 1) средства индивидуального художественного отображения действительности, выраженной в выборе ракурса, контраста линий, оптического, свето-тонального и объемно-пластического построения, использования определенных приемов выделения главного в кадре, соответствующего системе восприятия; 2) устойчивость выразительных средств в АВИ, характеризующих почерк и манеру автора.

СТИЛИЗАЦИЯ АУДИОВИЗУАЛЬНАЯ (визуальная, изобразительная) – 1) вторичная форма творчества, насыщение образно идентифицированным содержанием произведения АВИ; 2) придание общих черт произведению с изобразительными приемами и способами творческой деятельности определенного мастера, отличающихся своеобразием.

СТОП-КАДР – прием, при котором возникает эффект остановленного движения, служащий для выделения особо важной детали фильма.

СЦЕНАРИЙ КИНОВИДЕОФИЛЬМА – 1) самостоятельный вид литературы. Основной отличительной чертой сценария является литературное описание пластики действия, поступков

героев в процессе их физических и психологических переживаний. Диалог и монолог в сценарии не имеет решающего значения. Сценарист мыслит картинками, логически выстроенными в единый зримый ряд; однако сценарий имеет много общего с эпическими и драматическими произведениями: в частности, словесное отражение атмосферы (экспозиция), завязку конфликта, развитие конфликта до его наибольшего обострения (кульминации), развязку конфликта как его логическое завершение и финал как обобщение конфликта; 2) пластическое отображение конфликта; 3) произведение кинодраматургии, предназначенное для дальнейшего воплощения на экране, словесный прообраз фильма, предвосхищение его образной системы. С. включает в себя тему, проблематику, сюжет, систему характеров, идейно-художественную концепцию фильма. В художественном сценарии присутствуют: экспозиция, завязка, развитие действия, кульминация, развязка. В научном, научно-популярном, документальном и учебном кино: начальные кадры, определяющие тему и место фильма в общем контексте, мотивационные кадры, эпизоды, накопление фактов; формулировка проблемы, обобщающий вывод.

СЪЕМКА КОМБИНИРОВАННАЯ – совокупность творческих приемов и методов соединения изображений, снятых в разное время в разном масштабе.

СЪЕМКА ТВОРЧЕСКАЯ – художественная деятельность по собиранию образного материала при помощи средств визуально-технического оснащения.

СЮЖЕТ (фильма, телепередачи, картины, фотопроизведения) – состав событий, система отношений между героями (участниками передачи, персонажами), изменчивость их характеров в процессе развития конфликта, зафиксированного в художественном произведении.

Т

ТВОРЧЕСКИЙ ПОРТРЕТ – форма АВ повествования, основанная на осмыслении данных генеалогической ретроспекции и анализа творчества одного человека.

ТВОРЧЕСКАЯ ФОТОГРАФИЯ – искусство воплощения в достоверной правде натуры индивидуального мировосприятия

художника. Нетронутая подлинность сырой природы в кадре художественного снимка всегда в значительной степени мнима. Искусство состоит в том, чтобы заставляя нас увидеть ее как будто бы непредвзято.

ТВОРЧЕСТВО АВТОРСКОЕ В АВИА – индивидуально выражена форма инновационной деятельности в самостоятельной синкретичной форме. Все компоненты авторской композиции (фотографии, кино, телевидения) принадлежат одному человеку, выражая его духовное кредо, единство взгляда на мир, характер взаимоотношений с окружающими и выражающаяся в этом своеобразность и особенность мыслетворчества.

ТВОРЧЕСТВО ЭКРАННОЕ – инновационная деятельность в сфере экранных искусств (кино, телевидение, видео, экранная фотография), которая заключается в получении никогда не бывших ранее звуко-зрительных образных решений, композиционных подходов, сочетаний звукового и видеоряда.

ТЕКСТ-ДИАЛОГ – разновидность звукового ряда, заключающаяся в различных формах взаимодействия автора фильма, ведущего со зрителем, героями фильма, предполагаемыми собеседниками и т. д.

ТЕКСТ К ФОТОГРАФИИ – слова к видеоряду, которые выполняют функцию соединения фотографических образов в единое целое.

ТЕЛЕЖУРНАЛ – периодически выходящая телепрограмма, содержанием которой являются информационные и художественно-публицистические блоки, отражающие проблематику социально-культурных изменений в определенном регионе.

ТЕЛЕКАДР – изображение реальных, снятых заранее или демонстрируемых с природы явлений при помощи телекамеры, подаваемое за один цикл развертки. Это конечный пункт развития телекоммуникации через замысел, предлагаемый аудитории в зрительном образе.

ТЕЛЕНОВЕЛЛА – короткая вставка, зарисовка, телевизионный этюд, имеющий последовательное развитие сюжета.

ТЕЛЕОБОЗРЕНИЕ – коммуникативно-публицистическая форма кумуляции информации на определенную тему с целью получить наиболее полное представление о ней.

ТЕЛЕПЕРЕДАЧА – форма АВ коммуникации и взаимодействия, представляющая собой тематически завершенной произведений, проектируемое заранее и создаваемое непосредственно в момент выхода в эфир.

ТЕЛЕПРОГРАММА – 1) последовательный перечень передач, киновидеофильмов, сюжетов, а также – их печатный указатель (существуют телеобзорение, телемост, теленовелла и т. д.); 2) ряд телепередач, объединенных темой, идеей и замыслом; 3) система аудиовизуальной коммуникации, направленная на раскрытие определенной темы в художественно-публицистической форме.

ТЕЛЕРЕЖИССУРА – художественная технология организации творческого процесса в зрелищной форме, имеющая большое значение в современной художественной культуре. Т.р. свойственны большая импровизационность, «репортажность» методов съемки, непосредственность, достоверность крупных планов, доверительность прямых диалогов с аудиторией, соединение разнородного в эстетическом отношении материала.

ТЕЛЕРЕКЛАМА – художественно-образная АВ информация о товарах и услугах с целью оповещения потребителей и создания спроса на эти товары, услуги.

ТЕЛЕСПЕКТАКЛЬ – записанное во время демонстрации или транслируемое в эфире театральное представление.

ТЕЛЕСЮЖЕТ – законченный телерассказ на определенную тему. Из отдельных телесюжетов состоит большинство телепередач, в первую очередь – информационных.

ТЕЛЕФИЛЬМ – форма АВ повествования, особенностью которого является многосерийность, камерность сюжета, интимная доверительность трактовки, лирическая окраска и т. д.

ТЕЛЕШОУ (шоу-показ) – телевизионное зрелище, в ходе которого происходит непрерывное общение между зрителями и участниками. Показ развлекательных номеров и их представление в форме законченного действия.

ТИТРЫ – надписи в фильме, разделяющиеся на заглавные, титульные, игровые и служебные. Большое значение имеет композиционное расположение т., выбор шрифта и фона для них. Большинство титров увязывается с развитием сюжета фильма.

ТРИПТИХ – серия фотографий, картин, в которых представлено символическое или сюжетное содержание, разворачивающееся в трех визуальных акцентах.

ТОЧКА СЪЕМКИ – 1) место расположения объектива фотоаппарата, киноvideокамеры относительно объекта съемки, один из творческих приемов композиционного решения кадра, обеспечивающих гармоничное его построение; 2) положение фотоаппарата и камеры, с которого производится съемка; выражение творческой позиции автора, его мироотношения, видения.

ТРИЛЛЕР – фильм с напряженным захватывающим сюжетом, где зрителю практически не позволяют расслабиться. На основе т. возникают детективные, приключенческие и фантастические сюжеты.

У

УМЕНИЯ КИНОТВОРЧЕСКИЕ – специализированные АВ умения, связанные с перцептивной, проективной, ситуативной, продуктивной и рефлексивной деятельностью в области кинематографа.

УМЕНИЯ РЕФЛЕКСИВНЫЕ – совокупность творческих интеллектуальных качеств, связанных с анализом художественного пространства звукозрительного образа, осуществлением перцептивных действий, критическим осмыслением и переживанием АВ информации, визуальной интерпретации, различением визуальных смыслов и другой информации, визуальной интерпретации, соотнесения художественной реальности кадра с подтекстом и рождением нового смысла, а также ассоциативным считыванием.

УМЕНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННО-ТЕХНИЧЕСКИЕ – творческие качества личности и практические действия, которые в синтезе служат созданию произведений АВИ при помощи разнообразных изобразительных средств.

УМЕНИЯ ФОТОТВОРЧЕСКИЕ – специальные качества, связанные с проективной, перцептивной, ситуативной, рефлексивной и демонстрационной деятельностью в области фототворчества.

УПРАВЛЕНИЕ В АВТ – приведение в соответствие с задачами замысла и темой произведения различных выражений спонтанного творчества.

УЧЕБНОЕ КИНО – один из видов научного кино, используемый в учебном процессе как техническое средство обучения. К помощи у.к. прибегают, например, в тех случаях, когда явления становятся недоступными для визуального наблюдения. Различают иллюстративные, учебные, и целостные фильмы: обзорные, фильмы-упражнения, тренировочные, инструктивные вступительные, заключительные, лекционные.

Ф

ФАБУЛА – материал, из которого строится сюжет. Для экранного сюжета всегда нужна основа – ряд мест, представляющих интерес для съемки, драматургия, которая предполагает особые возможности для изложения сюжета выразительными средствами экранных искусств.

ФАКТУРА – 1) особенности строения природных (естественных) форм, изображаемых на экране, в кадре или на картинной плоскости; 2) совокупность технических приемов как средств художественной выразительности.

ФИЛЬМ-ПОРТРЕТ – 1) один из жанров документального кино и телевидения, рассказывающий о конкретном человеке, его жизни и деятельности; 2) киносюжет, посвященный одному человеку, и его деятельности в различных сферах, образная интерпретация характера в АВ повествовании.

ФИЛЬМ-ЭКРАНИЗАЦИЯ – воплощение на экране сюжета, идейно-образной основы, фабулы кинопроизведения соответствующими средствами.

ФОТОАНИМАЦИЯ – 1) вид творческой фотографии (фантастическая фотография), заключающийся в одушевлении естественных форм окружающих предметов и пространства с целью придания им образного смысла; 2) вид художественной фотографии, в которой ее знаково-символическое содержание раскрывается через ирреальные образы, смонтированные на подлинных моментах, изображенных на снимках.

ФОТОГЕНИЧНОСТЬ (см. также **КИНОГЕНИЧНОСТЬ**) – статичная выразительность образа в отличие от кинетической, воспринимаемой в динамике.

ФОТОГРАММА – 1) силуэтное фотографическое изображение предмета, полученное способом печатания; ф. используется в художественной фотографии при впечатывании в кадр различных силуэтных изображений в процессе фотоанимации, а также при различных творческих приемах печати; 2) разновидность предметной композиции, техника выполнения которой позволяет с помощью графического и светового синкретизирования создавать различные изобразительные решения.

ФОТОГРАФИКА – 1) разновидность художественной технологии в фототворчестве, предполагающая получение различных изображений как способом фотограммы, так и с помощью съемки, без полутонов, построенная на контрастном сочетании светов и теней; 2) изобразительный прием в фотографии, основанный на получении изображения без полутонов и построении композиции на контрастном сочетании элементов светотеневого рисунка. Больше всего используется в пейзаже, предметной и фантастической фотографии.

ФОТОДИЗАЙН – 1) форма прикладной фотографии, специфический вид проектирования, характеризующийся синтетической (техничко-эстетической) природой; 2) использование фотографии для художественного конструирования.

ФОТОДОКУМЕНТ – фотография как свидетельство события, явления, изображенных лиц, предметов, ситуаций, отражающих атмосферу действия и своеобразный колорит эпохи, который подвергается осмыслению в ином временном контексте.

ФОТОИЛЛЮСТРАЦИЯ – использование фотографии в качестве пояснения или дополнения текстового материала в газете, журнале или используемая в процессе устного показа.

ФОТОИСКУССТВО – вид визуально-технических (техногенных) искусств, произведения которых построены на художественной технологии и документально-образной природе. Произведения ф.и. основаны на достоверности, подлинности изображаемых событий. Вместе с тем они несут в себе художественное обобщение и раскрывают внутренний смысл ситуации, характер изображаемых людей. В распоряжении художника вари-

ативное использование оптики и аппаратуры, различные изобразительные средства, что позволяет художнику-фотографу раскрывать образ.

ФОТОКНИГА – разновидность визуального повествования, в котором излагаются некоторые размышления, сопровождающиеся тематически, композиционно и семантически подобранным визуальным рядом из фотопроизведений. Структура ф.к. может быть построена по литературному принципу, а фотографии – подчиняются текстовому материалу, или, наоборот, последовательность расположения снимков определяет характер текста.

ФОТОКОМПОЗИЦИЯ (составление, соединение) – определенный характер светопластического рисунка, перспективы, линейных и тональных особенностей кадра, определяющихся выбором точки и времени съемки, размещением объекта в кадровом окне и моментом фиксации явления, представляющего художественную ценность.

ФОТОМОНТАЖ – 1) вид продуктивной деятельности в фотографии, связанный соединением по ассоциативному принципу различных элементов композиции, снятых в разное время в различных местах в единое целое; 2) комбинированное изображение, состоящее из нескольких фотографических и других изображений или их частей для приобретения нового смысла.

ФОТООБРАЗ – зафиксированные внешние представления реальной действительности, связанные со схватыванием впечатлений в непрерывном потоке зрительных ощущений, представляющие собой индивидуально значимую целостность.

ФОТОРЕАЛИЗМ – направление в современном искусстве, основанное на гиперреализме, возвращении к реалистическим ценностям. В ф.р. проявляется взаимодействие изобразительного искусства и фотографии.

ФОТОРЕКЛАМА – создание образной информации о товарах и услугах в виде фотографий и текстового материала.

ФОТОРЕПОРТАЖ – рассказ о событии, выполненный средствами документальной фотографии. Основные требования к ф.р. – общественный интерес к событиям, точность информации, оперативность ее подачи и использования в средствах массовой коммуникации.

ФОТОСЮЖЕТ – 1) предмет изображения в фотографии; 2) последовательность и связь явлений, ситуаций, событий, изображенных на снимках, составляющих визуальное повествование.

Х

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КОНЦЕПЦИЯ ПРОИЗВЕДЕНИЯ АВИ – 1) единый, определяющий замысел, ведущая мысль кинофильма, фотовыставки, телепередачи; 2) система художественных взглядов на авторское понимание произведения АВИ.

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ РЕАЛЬНОСТЬ В АВИ – условное пространство кадра и соответствующая зрительная (звук-зрительная) система образов, включающая зрителя в контекст понимания, переживания, размышления и чувствования.

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ФОТОГРАФИЯ (фотоискусство) – вид визуально-технических, визуальных искусств, специальная особенность которого – органичное взаимодействие творческих и технологических процессов. Моментальное фотоизображение, используемое в современной творческой фотографии, с трудом поддается изобразительной стилизации и обретает художественное значение только в контексте фотографической культуры.

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ТРАДИЦИИ В АВИ – проявление образной преемственности, которые могут выступать в качестве жанровых, композиционных, тематических канонов, правил, стереотипов, включающих в себя как усвоение культурного наследия, так и влияние субкультур.

Ц

ЦИФРОВОЕ ВИДЕО, КИНО, ФОТОГРАФИЯ – создание, хранение, преобразование, прием и передача информации движущегося изображения с использованием цифровых сигналов вычислительной техники.

Ч

ЧЕРТА – отличительная особенность, выраженная в характере человека, природных явлениях, вещах и предметах окружающего мира и определяющая их образную интерпретацию в различных формах АВТ (син. штрихи, нюансы, детали).

ЧУВСТВО ВРЕМЕНИ – 1) специфическая способность к кинотворчеству, выражающаяся в возможности соотнесения временного контекста зрительных образов и представления их как некоторой целостности для решения определенных художественных задач; 2) акцентирование внимания на характерных чертах эпохи, исторического времени.

ЧУВСТВО КОМПОЗИЦИИ В АВИ – специальная способность в сфере АВТ, заключающаяся в интуитивном понимании и быстром схватывании композиционной схемы естественных образов как определенного семантического целого. Имеет место во всех видах визуальных искусств и киноvideотворчестве.

Ш

ШЕДЕВР – произведение АВИ, являющееся высшим достижением мастерства автора-создателя, постановщика, сценариста или коллектива. Отличительными признаками ш. являются эстетическое совершенство, легкость восприятия, и «расшифровки» образной информации, общественная ценность АВ информации, заключенной в произведении.

ШКОЛА АВИ – следующая ступень после кинофотостудии, академическая система получения образования в сфере АВИ, включающая в себя проведение уроков, лекций по теории, истории и практике различных АВИ, получения специализации оператора, корреспондента, публициста, фотохудожника.

ШТРИХ – 1) короткая черта, линия; 2) отдельная подробность, характерный момент чего-либо, имеющая значение для АВИ.

Э

ЭВРИСТИЧЕСКАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ В АВТ – следующая за репродуктивной поисковая художественная деятельность в АВТ, направленная на создание элементов художественной образности, основанной на полноценном восприятии реальных действительности и их углубленном изучении (см. также творчество поисковое эвристическое).

ЭКВИВАЛЕНТ АВ – форма экранизации, различные варианты интерпретации одного сюжета или сценария, экспозиционного плана.

ЭКРАНИЗАЦИЯ – 1) перевод литературного произведения на язык кино в следующих вариантах: нахождение новой структуры, новой комбинации элементов сюжета с выделением самого существенного в каждом эпизоде; создание повествования «по мотивам» литературного произведения; «модернизация» или осовременивание классики; иллюстрирование фабулы произведения, постановка в виде фильма-спектакля, фотовернисажа-спектакля, эквивалентный перевод на язык экрана идей, образных событий, творческое перевоплощение; 2) один из видов мультимедийных технологий, предполагающих углубленное знание текста и формирующий представления о сущности выразительных средств.

ЭКСПЛИКАЦИЯ РЕЖИССЕРСКАЯ, ОПЕРАТОРСКАЯ, ФОТОГРАФИЧЕСКАЯ – план съемки с соответствующими пояснениями, истолкованиями.

ЭКСПРЕССИЯ В АВ – повышенная, подчеркнутая, обостренная выразительность образов кино-видеофильмов, фотопроизведений.

ЭЛЕКТРОННАЯ КНИГА – 1) текстовая информация, хранящаяся в памяти РК или специальном носителе (например, компакт-диске); 2) явление медиакультуры, представляющее собой совокупность данных в памяти компьютера для последующего воспроизведения человеком системной информации в форме блоков.

ЭСТЕТИКА АВ – область научного знания, рассматривающая особенности функционирования АВ в системе художественных отношений.

ЭТИКА АВ – нормы и принципы АВ коммуникации, а также взаимоотношений оператора, фотографа с людьми, выступающими в качестве моделей во время съемки, актерами фильма.

ЭТИКА ФОТОГРАФА, ОПЕРАТОРА, ХУДОЖНИКА, РЕЖИССЕРА – включает в себя целый ряд специфических принципов взаимодействия с людьми в процессе съемки, требующих эмпатии, умения вести сотрудничество, выдержки,

вежливости, учтивости, скромности, взаимоуважения, оптимизма и духовной проницательности. Важны также учет индивидуальных особенностей личности, достоинства другой личности, чувство солидарности и коллективизма.

ЭТНОВИЗУАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА – национальные особенности восприятия, мировидения и мироощущения, заключающиеся в подходе к человеку, трактовке его характера, быта, костюма, внешнего облика, склада привычек, обычаев, образа жизни, что отражается в различных произведениях АВИ.

ЭФФЕКТ ВИЗУАЛЬНЫЙ – 1) действие, результат воздействия произведения АВИ на реципиента; 2) впечатление, производимое от просмотра фильма, фотовыставки и т. п.; 3) средства создания специального эффекта (световые эффекты, светосинкретизирование, фотопись).

Ю

ЮМОР В АВИ – 1) добродушно-насмешливое отношение к чему-либо; умение подмечать и отражать в произведениях АВИ забавное и несурзное в жизненных явлениях; изображение явлений в смешном виде в форме фотоюмора, кинокомедии, фотошаржа, карикатуры и т. д.; 2) причудливость форм, отношений, ситуаций, коллизий, нюансов, вызывающих улыбку и смех.

Я

ЯЗЫК АВИ – изобразительное средство кино, видео, телевидения, позволяющие грамотно выстроить композицию кадра, картины.

ЯЗЫК АВ СООБЩЕНИЙ – способ предъявления информации с помощью мультимедиа. Являясь результатом работы коллективного коммуникатора (автора, ведущего, режиссера, оператора), характеризуется особой выстроенностью изобразительного и звукового ряда за счет специфики средств экранной выразительности (ракурс, съемка, монтаж), взаимодействие изобразительного и звукового рядов концентрирует предъявление информации, обладающей значительным воздействием на личность, что может использоваться для передачи информации.

Учебное издание

АУДИОВИЗУАЛЬНОЕ ТВОРЧЕСТВО

Корректор

Компьютерная верстка А. В. Костриковой

Уральский государственный педагогический университет.
620017 Екатеринбург, пр-т Космонавтов, 26.
E-mail: uspu@uspu.me